CARL GRAF von BRÜHL

General-Intendant der Königlichen Hof-Schauspiele und Kammerherr, Domherr zu Collberg etc., Ritter vieler hohen Orden.

Dr. Johann Georg Krünitz's
ökonomisch-technologische
Encyklopädie,
oder
allgemeines System
der
Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft,
und der Kunstgeschichte
in alphabetischer Ordnung.

Früher fortgesetzt
von
Friedrich Jakob und Heinrich Gustav Floerke,
und jetzt von
Johann Wilhelm David Korth,
Doktor der Philosophie.

Hundert und ein und vierzigster Theil,
welcher die Artikel **Schauspiel** bis **Scheintod** enthält.
Nebst 12 Kupfertafeln auf 3 Bogen und einem Portrait.

Mit Königl. Preuß. und Königl. Sächs. Privilegien.

Berlin, 1825.
In der Paulischen Buchhandlung.
(Pränumerations-Preis 3 Thlr. — Laden-Preis 4½ Thlr.)

E IV 11/9

Coburger
Landes-
Bücherei

Schauspiel. Das Trauerspiel oder die Tragödie ist die dramatische Bearbeitung einer erhabenen Handlung, deren Stoff aus den mannigfaltigen Schicksalen im menschlichen Leben hergenommen. Nach diesem Begriff ist die Tragödie von der Komödie bloß durch die größere Wichtigkeit der Handlung und den hohen Ernst ihres Inhaltes verschieden. Wo der Ursprung des Trauerspiels zu suchen ist, wird jedem klar seyn; denn daß auch hier die Griechen, die ersten, die Schöpfer desselben waren, wird wohl Niemand in Zweifel ziehen; allein wer zuerst dasselbe auf die Bühne gebracht, ist bis jetzt noch nicht entschleiert worden. Was man darüber geschrieben, fällt in das Gebiet der Fabel. Die gewöhnliche Erzählung, daß man das Beginnen der Tragödie von der Karre des Thespis herleitet, ist gewiß fabelhaft. Suidas nennt Stücke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber haben sollen; auch soll Thespis der sechzehnte in der Zeitfolge gewesen seyn; auch Eusebius nennt Andere vor

diesem. Suidas giebt für den Ersten einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr denn hundert Jahre vor dem Thespis gestorben seyn soll. Auch Plato sagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen.*) Als den wirklichen Schöpfer der Tragödie in Griechenland sieht man jetzt den Aeschylus an, er war der Erste, welcher die bis zu seiner Zeit bloß mimische Darstellung einer Begebenheit in wirkliche Handlung verwandelte, indem er noch einen zweiten, auch wohl einen dritten und vierten Schauspieler gebrauchte, den Dialog erfand, und durch die Freigebigkeit des Staats unterstützt, der Aufführung mehr Würde verschaffte. Vor ihm ließ Thespis nur einen Schauspieler auftreten, der durch bloße Erzählungen, die er von Zeit zu Zeit hersagte, den Chor ablösen mußte, um dadurch der Vorstellung mehr Reitz zu geben. Wie es scheint, so ist das Trauerspiel sehr alt, und die feierlichen Begräbnisse großer Helden, wobei die vornehmsten Thaten der Verstorbenen vorgestellt wurden, haben wohl dazu Veranlassung gegeben, und daher entsteht die Vermuthung, daß das tragische Schauspiel bei mehreren Völkern, ohne daß eines diese Handlung von dem andern abgesehen habe, veranlaßt worden; man darf daher nicht glauben, daß die Griechen allein die Erfinder davon sind, obgleich sie ihnen den Namen Tragödie gegeben haben, von τράγος, ein Bock, und ᾠδή, ein Gesang; weil derjenige ehemals einen Ziegenbock zum Preise bekam, der sich am besten in dem Spiele gehalten

*) ὃς πρῶτος ἐξηῦρε τραγῳδικὰς μιλῳδίας.

hatte. Man findet, daß verschiedene Dichter bei dem Grabe des Theuseus um den tragischen Preis gestritten haben, welche Art des Wettstreites sich lange unter den Griechen erhalten hat. Artemisia hat bei dem Begräbnisse ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die, aller Vermuthung nach, aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, Mausolus, von dem Theodektes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Auch bei dem Aristoteles ist eine Stelle, die schwer zu verstehen ist. Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama die jetzige Form gegeben. Indessen stimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiele, auch in andern Gattungen des Dramas, ursprünglich der wesentlichste Theil desselben gewesen. Dieserhalb wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung Episode genannt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden, und Casaubonus führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellt, daß die Chöre des Trauerspiels ursprünglich Dithyramben oder Lieder auf den Bacchus abgesungen haben. Erinnert man sich nun hierbei, daß die Alten die Geschichten einiger Götter in gewissen heiligen Festen durch allegorische Handlungen und feierliche Gesänge vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des Osiris und der Isis; in Syrien die Geschichte der Venus und des Adonis; in Griechenland die Geschichte der Ceres und der Proserpina, ingleichen des Bacchus, und denkt dabei, daß sowohl die Trauerspiele, als die andern dramatischen Spiele zu den feierlichen Hand-

lungen einiger heiligen Feste gehört haben, so wird es wahrscheinlich, daß das Drama in seinem Ursprunge überhaupt nichts anderes gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschichte aus der Götterlehre. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, nach dem Aristoteles, seine ursprüngliche Natur, verloren, und es ist das geworden, was es zu der Zeit des erwähnten Schriftstellers war. Hieraus begreift man auch leicht, woher die große Verschiedenheit in den Nachrichten der Alten von dem Ursprunge des Trauerspiels entstanden. Nach Sulzer soll sich der anscheinende Widerspruch in den Nachrichten der Alten vielleicht auch dadurch heben lassen, daß man annimmt, die Tragödie sey in ihrem Ursprunge bloß ein Gesang von traurigem Inhalte gewesen, wodurch eine Art Rhapsodisten große Unglücksfälle für Geld besungen haben; denn Lucianus führt ein altes Sprichwort an, welches dieses zu bestätigen scheint, und aus welchem hervorgeht, daß einige Trojanische Flüchtlinge, wahrscheinlich an einem Orte, wo sie sich nach der Zerstörung der Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschichte von der Zerstörung Troja gesungen habe. So viel von dem ungefähren Ursprunge des Trauerspiels. Mit dem Aeschylus beginnt die schöne Periode des Trauerspiels. Dieser Dichter machte einen seiner Schauspieler zum Helden des Stückes, welcher besonders die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Zuschauer erregen mußte. Der Chor bekam eine untergeordnete Rolle und die Gesänge desselben wurden abgekürzt, obgleich sie immer noch unverhältnißmäßig lang und im höchsten lyrischen Schwunge abgefaßt waren, der sich bisweilen selbst im Dialog findet. Er sah mehr auf Größe, als auf Schönheit; er er-

schütterte und flößte mehr Entsetzen, als Rührung ein. Seine Trauerspiele waren, als die ersten, jedoch regelmäßige, Versuche noch hin und wieder mit rohen Stellen angefüllt; allein es herrschte auch ein Reichthum großer, edler Züge darin. Die Handlung in seinen Trauerspielen ist nur einfach, ohne Verwickelung. Der Chor beschäftigte sich nicht mehr mit dem bloßen Absingen von Gesängen, die auf den Inhalt des Stückes keinen Bezug hatten, sondern er gehörte zum Ganzen, ist der Vertraute der handelnden Person, der Rathgeber der Könige, der Tröster der Unglücklichen, das Schrecken der Tyrannen. Die zu den Zeiten Thespis bestandene Sitte der Schauspieler, das Gesicht mit Weinhefenasche zu beschmieren, schaffte Aeschylus ab, und führte dagegen die Larve ein; auch ahmte er durch lange, schleppende Gewänder und hohe Kothurnen den erhabenen Wuchs und das stolze majestätische Ansehen, welches man den alten Helden beilegte, nach; und statt des ehemaligen schlechten Brettergerüstes, unterhielt er eine mit Maschinen und Dekorationen versehene Bühne; auch wurden seine Schauspieler durch ihn selbst in der Deklamation geübt. Auf ihn folgte Sophokles, der das Trauerspiel zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Er war, so zu sagen, Meister in der tragischen Kunst, welcher Größe und Schönheit zu vereinigen und die Leidenschaften der Theilnahme, des Mitleidens und des Bedauerns auf das innigste zu erregen wußte. Die Neuern haben auch diese Form, jedoch mit Ausschließung der Chöre, beibehalten, obgleich Schiller und Andere sie wieder einzuführen versucht haben; s. weiter unten. Euripides, welcher besonders die Kunst zu rühren verstand, aber in der Anwendung seiner Stücke weniger glücklich war, verletzte oft die Wahrscheinlichkeit und die Einheit der Handlung, und verfehlte nicht selten

die Auflösung des Knotens; er stand also dem Aeschylus und Sophokles nach. Dieses waren die ersten und zugleich vorzüglichsten Griechischen Tragödiendichter. Ihnen folgten sehr viele andere Griechische tragische Dichter, von denen uns aber nichts übrig geblieben ist. Die Anzahl der Stücke, die von den Alten erwähnt werden, beläuft sich weit über tausend, davon sind aber kaum noch dreißig übrig, welche den drei oben genannten Dichtern, dem Aeschylus, Sophokles und dem Euripides angehören. Was das Trauerspiel bei den Römern anbetrifft, so scheint es, nach den Trauerspielen des Seneca, die einzigen, die wir von ihnen noch besitzen, zu urtheilen, daß sie weit hinter der Vollkommenheit der Griechischen Stücke geblieben sind, als die guten Stücke der Neuern. Nach dem, was Horaz davon sagt, so müssen sie jedoch auch gute Trauerspiele gehabt haben. Er sagt nämlich in einer seiner Episteln I., 1. 65: „Suche reich zu werden, es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Pupius in der Nähe sehen kannst." *)

Das Trauerspiel ist mannigfaltiger Art. Sulzer unterscheidet vier Gattungen des Trauerspiels. Zu der ersten rechnet er solche, worin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht, die zweite würde eine tragische Leidenschaft, die dritte eine tragische Unternehmung und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Wenn auch gleich Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiele vorkommen, so unterscheidet sich dennoch eine Art von der Andern dadurch, daß eins oder das

---

*) — — Rem facias, rem,
Si possis recte, si non, quocunque modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poëmata Pupi.

andere dieser vier Gegenstände der Grund der ganzen Handlung ist, wie aus Folgendem ersichtlich seyn wird. Es giebt Charaktere, die vor einem ganzen Volke, entweder zur Bewunderung und Verehrung, oder zum Schrecken, Abscheu oder Haß aufgestellt zu werden verdienen. Der tragische Dichter, der einen solchen Charakter im Trauerspiele zu behandeln sich vorgenommen, muß auf eine vorsichtige Wahl der Handlung Bedacht seyn, welche übrigens nicht groß zu seyn braucht; denn auch in geringen Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln; so z. B. hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaft tragischen Lichte gezeigt, obgleich die Handlung des Stücks eben keine vorzügliche Größe hat; denn auch eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn. In dieser Gattung des Trauerspiels würde nun die Handlung durch die Größe des Charakters wichtig, und sie ist deshalb schätzbar, weil sie den Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Ueberall in der Völkergeschichte findet man große Charaktere; aber große Handlungen und Begebenheiten, die sich zur Vorstellung auf der Bühne eignen, sind selten. So würden zum Beispiel der Tod des Cato oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten sind, die sich als solche zur Tragödie schickten, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus dazu erhoben würden; sie müssen also ihre Würde und Größe durch den Charakter der Personen, der sich dabei in vollem Lichte zeigt, erhalten. So wird der Prometheus des Aeschylus, bloß durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig.

Die zweite Gattung Trauerspiele, worin die Leidenschaften die Oberhand haben, oder worin die Wirkungen großer, aber vorübergehender Leiden-

schaften vor Augen gelegt werden, nämlich die Leidenschaften des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides ꝛc. ist die Begebenheit selbst das wenigste, nur die Leidenschaften müssen hervortreten. Jedoch muß man bei schädlichen, gefährlichen Leidenschaften die Fabel so einrichten, daß die Wirkung unglücklich ist. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die sich für das Trauerspiel sehr eignen. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, welche darauf folgte; die Raserei, während welcher er Persepolis in Brand steckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaft tragische Art behandelt werden.

Was die Trauerspiele von Begebenheiten anbetrifft, so müssen wichtige Unglücksfälle zum Grunde der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stande, und Range, und von merkwürdigem Charakter zeigt. Verschwörungen, dem Staate den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreißende allgemeine Noth, sind leicht zu behandelnde Begebenheiten, wobei der Dichter die an der Handlung theilnehmenden Personen in sehr merkwürdigen Gemüthsverfassungen zeigen kann. Man hat nun auch noch Unternehmungen, die zum Grunde der Handlung gelegt werden können, Veränderungen im Staate, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projectes, ꝛc. Diese Art scheint die schwerste, sowohl in der Behandlung der Charaktere, als auch in Ansehung des Mechanischen der Kunst, zu seyn. Dies wären nun, nach Sulzer, die Hauptgattungen des Trauerspiels. Diese Klassificirung des

Trauerspiels scheint aber etwas zu ängstlich zu seyn, um so mehr, da sich die hier aufgestellten Gattungen desselben stets berühren und unmerklich ineinander fließen, so daß in einem und demselben Stücke bald der Charakter, bald die Leidenschaft, die doch im Charakter liegt, bald die Begebenheit hervortritt.

Ein unglücklicher Ausgang ist kein wesentliches Erforderniß des Trauerspiels, aber ein ernster ist durchaus nothwendig, damit nicht die in dem Zuschauer erregten Gefühle der Besorgniß, des Mitleidens, und besonders die Erhebung des Gemüths, welches der Hauptzweck jeder Tragödie ist, wiederum zerstört werden; hieraus ergiebt sich, daß die Wahl des Gegenstandes von der größten Wichtigkeit ist. Der Trauerspieldichter kann seinen Stoff aus der Geschichte nehmen oder ihn selbst erfinden. Im erstern Fall steht es ihm, wie jedem andern Dichter, frei, die Begebenheiten und Charaktere anders zu ordnen und zu halten, als sie in der Geschichte erscheinen, nur muß er in der Veränderung wirklicher und in der Hinzudichtung neuer Umstände vorsichtig seyn, damit die innere Wahrheit nicht verletzt werde. Uebrigens ist ein historischer Stoff wegen des höheren Interesses und der größern Wahrscheinlichkeit der vortheilhafteste. In Hinsicht auf den Gegenstand ist das Trauerspiel am nächsten mit dem Heldengedichte verwandt; denn beide erfordern Handlungen von Wichtigkeit; nur ist hier der Unterschied, daß das Heldengedicht sie als vergangen erzählt, das Trauerspiel sie aber als gegenwärtig und wirklich darstellt, wodurch das Ganze mehr gehoben und versinnlicht wird. Das Heldengedicht umfaßt einen, aus mehreren Begebenheiten und Umständen zusammengesetzten, Gegenstand und schildert den Helden in vielfachen Verhältnissen und Lagen. Das Trauerspiel ist dagegegen mehr auf eine Handlung und den dadurch zu bewir-

kenden Glückswechsel beschränkt. Die Wichtigkeit der Handlung, die zunächst in dem hohen Grade der Thätigkeit, Kraft und Anstrengung der handelnden Personen, und in der Glücksveränderung, welche dadurch bewirkt wird, beruht, und die Theilnahme der Zuschauer kann sehr gespannt und erhöhet werden, wenn der Dichter eine solche Begebenheit wählt, die an sich oder in ihren Folgen einen besonders großen und merkwürdigen Einfluß auf die Menschen gehabt hat. Die Handlung des Trauerspiels muß ein abgeschlossenes Ganzes ausmachen, dessen Theile mit einander in genauer Verbindung und in solchen Verhältnissen stehen, daß keiner derselben ohne Veränderung und Störung des Ganzen wegfallen kann. Bei dem Mangel eines einleitenden Anfangs der Handlung würde sich der Zuschauer die Thätigkeit der theilnehmenden Personen nicht erklären können; er würde ungeduldig werden; daher ist es nöthig ihn schon früh mit der Veranlassung jener Thätigkeit, mit der Wichtigkeit der Handlung, so wie mit den Mitteln und Hindernissen derselben bekannt zu machen, welches durch die Exposition geschieht, welche gleich im Anfange durch Unterredung der theilnehmenden Personen Statt findet. Wesentliche Theile des Trauerspiels sind ferner die Peripetie und die Katastrophe, welche zu Ende führt. Erstere ist die Glücksveränderung oder der Uebergang aus einem glücklichen in einen unglücklichen Zustand, oder auch umgekehrt; sie muß, wie der Ausgang, durch natürliche und vorbereitete Mittel herbeigeführt werden. Die Katastrophe im Trauerspiele ist derjenige Zeitpunkt, welcher in den Schicksalen der Hauptpersonen eine wichtige und entscheidende Veränderung hervorbringt. Auch was die Einheit der Handlung betrifft, so wird bei dem Trauerspiele dasselbe erfordert, was oben beim Lustspiele dieserhalb angemerkt worden.

Damit diese Einheit nicht verfehlt werde, muß der Trauerspieldichter den Zusammenhang der Handlung gehörig überdenken; er muß hier sein vornehmstes Augenmerk auf die Haupthandlung und die Hauptpersonen richten, und episodische Vorfälle und Nebenpersonen zum Vortheil jener benutzen, ohne dadurch das Interesse des Zuschauers zu theilen oder zu schwächen. Auch vor jeder Art der Uebertreibung muß der Dichter gewarnt werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern, welche die Sache oft übertreiben. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der Alles um sich her ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Jammern und Wehklagen erfüllt; nur den für standhaft, der, wie jene abentheuerlichen Ritter, in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzt und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der Französische Trauerspieldichter Corneille oft gefallen. Eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere ist nicht nur von keinem Nutzen, sondern sogar schädlich; denn eine prahlerische Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft. Leidenschaften, wie die Liebe, die Bewunderung, der Haß und der Abscheu, müssen nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bei Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende kräftige Gemüther wirkt, nach und nach erzeugt werden; so muß man uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen. Nach Marcus Aurelius, in seinen moralischen Gedanken, soll das Trauerspiel erfunden worden seyn, um die Menschen

zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seien, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen. Dieses ist ein Nutzen den man aus dem Trauerspiele ziehen kann, und man erhält ihn hierdurch gewisser, als durch die Geschichte, die uns Alles in der Entfernung zeigt, weil das Schauspiel, indem wir die Begebenheiten vor uns sehen, ungleich stärker auf uns wirkt. Traurige Ereignisse, Unglücksfälle, welche in entfernten Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger diejenigen, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat daher den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher an das Gesicht bringt, dieses thut die Epopöe oder das Heldengedicht; das Schauspiel bringt sie uns aber wirklich vor Augen und hat dieserhalb die größte Kraft. Was daher traurige Begebenheiten lehrreiches, entweder durch sich selbst, oder durch das verschiedene Betragen der Menschen, enthalten, das verschafft uns das Trauerspiel auf die vollkommenste Art, die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menschlichen Veranstaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglück ertragen; die Schwachheit, die andere dabei äussern, was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite bei ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen wirken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns im Trauerspiele nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in das Gemüth gegraben. Aristoteles sagt: daß das Trauerspiel durch Erweckung des Mitleidens und Schreckens das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige, und die Ausleger dieses Alten Schriftstellers haben sich auf alle

Weise bemühet, dieser Anmerkung einen klarern Sinn zu geben. Das Trauerspiel macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erweckt Mitleiden und Schrecken, aber gerade dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark, sie zu ertragen; denn wer viel in Gefahren gewesen ist, der wird standhaft, und wer durch viele Widerwärtigkeiten gegangen ist, ist im Unglück weniger kleinmüthig, als Andere. Sollen nun diese Vortheile durch Trauerspiele wirklich erhalten werden, so muß der Dichtet die Leidenschaften mit Geisteskraft behandeln, nicht schwächlich; denn wer mit weichlichten, zaghaften, durch Unglücksfälle außer sich gebrachten Menschen lebt, der verliert die Kraft der Seele, und diese Wirkung kann auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft und weinerlich sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann, aber auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen; denn diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiele den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, weil die Großmuth und Gelassenheit beim Unglück edler ist, als zu große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen rührt man nur den Pöbel, und Plutarch bemekt sehr richtig, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwitzig gehalten, weil sie den Mord ihrer Kinder mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspieldichter nicht bloß das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so muß er auf große Tugenden sehen und seine Helden im Unglück edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn lassen. Die Leiden der Geliebten, oder ihre Schicksale darzustellen, wie es

von den Neuern so oft versucht worden, scheint gegen die Würde des Trauerspiels zu seyn, wenigstens haben es die Alten nicht gethan, indem man wenige Spuren bei ihnen findet. Sie waren den Alten, wie es scheint, nicht wichtig und ernsthaft, nicht männlich genug; oder sie glaubten, daß dieses Tragische das Gemüth zu weichlich mache, und daher läßt sich entnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben. Das oben von Sulzer angeführte Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zwei Arten behandelt werden; entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon vom Anfange an vorhanden seyn, oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Falle muß der dramatische Dichter die Handlung so führen, daß sie mit dem Ausgange, den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zustande der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht, so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolithus des Euripides, dem Ajax des Sophokles; im andern Fall entsteht das Unglück aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringerem Werthe zu seyn, als die erstere. — Bei dem Trauerspiele der Unternehmungen, wo die Handlung desselben in einer wichtigen Unternehmung besteht, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andere. Man kann leicht die Wichtigkeit dieser Gattung gewahren. Das Gemüth ist gleich vom Anfange an in einer großen Spannung, und von Seiten der handelnden Personen werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des

Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirksamkeit. Dazu kommen denn die dagegenarbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. In dieser Gattung kann daher vorgestellt werden, was im Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewirken oder veranlassen. Diese Art des Trauerspiels kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden, zugleich kann es aber auch jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung, sagt Sulzer, kann Niemand zweifeln, so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat; denn keine Gattung erfordert mehr Geist und Ueberlegung, als diese, und mehr Kenntniß der menschlichen Gesellschaft und Kräfte. Bei den beiden ersten Arten des Trauerspiels, nach Sulzer, hat der Dichter Gelegenheit genug, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und den Haß derselben, darzustellen. Hier ist daher der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten das Mitleiden für böse Menschen rege zu machen; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es

scheint, als wenn er schon deshalb das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reitzen muß. Zum Trauerspiele sind weder vollkommen tugendhafte, noch durchaus lasterhafte Personen geeignet; den ersteren fehlt es an Wahrscheinlichkeit; sie erregen bloß kalte Bewunderung, aber keine Theilnahme; die ganz bösartigen können uns nur mit Unwillen und Abscheu erfüllen; auch muß die Würde und Größe der tragischen Personen mit der Wichtigkeit der Handlung im Verhältnisse stehen. Die handelnden Personen müssen Menschen der ersten Gattung seyn, das heißt, sie müssen eine vorzügliche Kraft der Seele besitzen. Die Größe ihrer Sitten, sowohl im Guten, als im Bösen, äußert sich in starken und muthvollen Entschließungen und Handlungen, in kühnem Unternehmungsgeiste, und in kräftigen oder auf wichtige Dinge gerichteten Leidenschaften; denn nicht bloß die Heftigkeit der Leidenschaften macht ihre Größe aus, sondern die Kraft des Geistes, von der sie begleitet sind, und das Ziel, wohin sie streben. Eben so wenig trägt der Rang, den der Dichter seinen tragischen Personen beilegt, zur Größe ihrer Sitten bei, obgleich nach dieser Verschiedenheit des äußeren Ranges und des Wirkungskreises der Unterschied zwischen heroischen und bürgerlichen Trauerspielen bis jetzt Statt gefunden hat. Ueberhaupt hat der dramatische Dichter sich bei der Größe der Sitten wohl in Acht zu nehmen, damit er nicht ins Abentheuerliche falle. Die dichterische Wahrheit der Sitten ist die Uebereinstimmung der Reden und Handlungen der Personen mit ihren Verhältnissen und ihrem Charakter. Ferner muß der Dichter den Charakteren Contrast und Mannigfaltigkeit und jene Grundzüge moralischer Güte geben, die zur Erregung der Theilnahme, des Mitleids und der Besorgniß fähig sind.

Nach dem Aristoteles sind sechs Punkte im Trauerspiele, die der dramatische Dichter besonders zu beachten hat, nämlich die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Von der Beschaffenheit des Inhalts oder dem tragischen Stoffe, ist schon oben Erwähnung geschehen. Hier muß nur noch angemerkt werden, daß es ein großer Vortheil für den Dichter ist, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat dann nicht nöthig, den handelnden Personen so Vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen, weil die Sachen dem Zuschauer schon bekannt sind. Bei verwickelten Begebenheiten ist es sehr schwer, den Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in den rechten Gesichtspunkt zu setzen. So sind in Corneilles Rodogüne die Erzählungen der Laodice, die diesen Endzweck haben, fast unausstehlich. Was nun die Behandlung der Fabel nach dem Aristoteles anbelangt, so soll diese vollständig und von einer anständigen Größe seyn. Im Trauerspiel muß daher ein wichtiger Gegenstand zum Grunde gelegt werden, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grade reitzt, und ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschehene oder zukünftige Dinge zu unterreden, welches kein Schauspiel ausmacht, sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben, wodurch nicht nur alle Selenkräfte der handelnden Personen gereitzt, sondern auch die Zuschauer in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt werden. Auch muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, welches die Aufmerksamkeit beständig in der gehöri-

gen Spannung erhält und der Zuschauer muß nur mit einem einzigen Gegenstande, der ihn ganz beschäftiget, zu thun haben. Es würde nur dem Ganzen schaden, wenn der Zuschauer jene wichtige Handlungen zugleich überdenken und jeder in ihrer Entwickelung folgen müßte. Eine einzige beschäftiget ihn ganz, und daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große, einzelne Schönheiten haben, aber einzelne Scenen machen kein Trauerspiel aus. Ferner muß die Handlung vollständig und ganz seyn, das heißt, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Mangelt der Anfang, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirksamkeit sich befinden. Bei einem Zusammenlaufe oder Auflaufe von Leuten, die ein wichtiger Gegenstand beschäftiget, wird jeder Mensch, der hinzukommt, fragen, was die Ursache davon sei; denn so lange er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde zu erfahren, wie dieser Handel begonnen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Acht giebt; denn nur erst dann, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was dann vorgeht. Dieses ist jedoch nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bei der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse, welches man vielmehr als einen Fehler betrachten muß; denn die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst; man muß sie aber dem Zuschauer zu wissen thun. Dieses kann nun zwar geschehen, wenn die Handlung schon angefangen; allein es muß doch bald geschehen. So fängt z. B. Sophokles seinen Ajax nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache und wie er ra-

send wird; er ist es schon. Man erfährt aber gleich warum er es geworden, welches auch der wahre Anfang der Handlung ist. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftiget. Dieses fängt unsere Aufmerksamkeit an zu reitzen; dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit es ist und woher sie kommt, damit wir um so richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genannt. So gewahren wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feierlichkeit und Trauer sich vor dem Pallaste seines Königs versammelt, welches der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung ist. Wir erfahren aber bald aus dem Antrage des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sei, wegen des ungerochen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk komme, wo möglich die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken. Dieses ist der Anfang der Handlung. Die Handlung muß nun aber auch ihr Ende haben, das heißt, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüssig macht; etwas, woraus klar hervorgeht, warum jetzt die Personen, die wir so beschäftiget gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzweck erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt werden, ihre Wirksamkeit, in Absicht auf das Interesse der Handlung, fortzuführen; und dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken

verursacht, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht, weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm gewähren soll, vermißt, weil er nicht sieht, welchen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben; denn wenn man das Verhalten der Menschen bei Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man die Sache bis zum Ende verfolgen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang. Zur Vollständigkeit der Handlung gehört nun noch, daß man den ganzen Verlauf der Sache erfahre und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sache erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben; denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß und wir würden uns in Zweifel hüllen. Was die Größe der Handlung anbetrifft, so wird man leicht einsehen, daß diese nicht in wenigen Minuten erreicht oder erschöpft werden kann; denn eine solche schickt sich für kein Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen sich nicht eher entwickeln können, und weil es überhaupt angenehm ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, bis man einigermaßen gesättigt wird. Die Dauer der Handlung, nämlich, das bloße Zuschauen derselben, muß wenigstens eine Stunde ausfüllen, weil sie sonst die Begierde mehr reitzen, als befriedigen würde. Auf der andern Seite muß sie aber auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, welches unsere Aufmerksamkeit beständig rege erhält, und dieses muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drei Stunden währen; sonst würde es uns ermüden, auch könnten es die Schauspieler mit dem

nöthigen Feuer nicht länger aushalten. Aus diesen Gränzen, die dem Trauerspiele hier gegeben werden, läßt sich auch die Größe der Handlung abnehmen. Wenn Alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Zeit in der Ausdehnung haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann; eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit ist aber selten so kurz. Dieserhalb nimmt man es auch nicht so genau, und setzt zum Voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftiget ist, was er vor sich sieht, dem, was ausser der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich auch nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene abwesend gewesen, und nun wiederkommt, in der Zeit etwas verrichtet hat, wozu eine drei- oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfordert wird. Daher kommt es, daß oft Handlungen vorgestellt werden, die einen ganzen Tag wegnehmen mußten. Die Alten waren in diesem Punkte genauer, als wir. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, obgleich sie auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maaßes sind. Daß sich hierin die Neuern mehr Freiheit erlaubt haben, mag wohl größtentheils daher kommen, daß sie sich nicht getrauen ohne zu große Verwickelung und Mannigfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn, welches sich aber die Griechen zutrauten. Sie besitzen Trauerspiele, die höchst einfach und doch höchst unterhaltend sind, und wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrückt, der Zuschauer aber in beständiger lebhafter Spannung bleibt.

Der zweite wesentliche Punkt, worauf es nach dem Aristoteles bei dem Trauerspiele ankommt, betrifft die Sitten, worunter er Alles zu begreifen scheint, was zum Charakter, der Denkungsart und den Quellen der Handlungen der Personen gehört. Wenn der genannte Schriftsteller der Alten die Fabel, wie es scheint, wirklich für das wichtigste Stück des Trauerspieles gehalten hat, so kann man ihm hier wohl nicht beipflichten, weil es ausser allem Zweifel ist, daß die Sitten ein wichtiger Theil seien. Eine der wichtigsten und vornehmsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die von Oedipus in Theben. Eine wüthende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang. Die Priester schwören nicht eher nachzulassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdeckt und bestraft ist. Oedipus, der wegen seiner vortrefflichen Regierung angebetet wird, setzt sich vor, alles Mögliche zu thun, um den Mörder zu entdecken und zu strafen. Aus der Untersuchung geht hervor, daß er selbst, unbewußt, dieser Mörder ist; daß der ermordete König sein Vater gewesen, daß die Königin, die er geehelicht, seine leibliche Mutter ist; daß es seinen Eltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitlung dieser Prophezeiung der Vater gleich nach seiner Geburt ihn in einer Wildniß den Thieren auszusetzen befohlen habe; daß er dessen ungeachtet am Leben geblieben und durch das seltsamste Schicksal Alles wirklich begangen habe, was vorher erwähnt worden. Nach dieser Entdeckung sticht er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt, und besänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dieses ist die Fabel. Man gewahrt hieraus, daß der Mensch seinem Schicksale nicht entgehen kann, daß auch dem rechtschaffensten Menschen schreckliche Un-

glücksfälle betreffen können, und daß er oft mit dem Schicksale nicht versöhnt wird; allein dieses Alles scheint weniger wichtig zu seyn, als die Empfindung und die Aeußerung der Leidenschaften und des Betragens der hierbei interessirten Personen. Man will den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk ꝛc. näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Betragen nach den kleinsten Umständen wissen, und dieses scheint bei dieser Sache das wichtigste zu seyn. Also nicht allein die Hauptperson ist der Gegenstand, auf den allein unsere Blicke gerichtet sind, sondern auch die übrigen Personen haben ein mehr oder minderes Interesse für uns, und ihre Handlungen und ihr Betragen zeigt uns die Hauptperson in einem glänzenden Lichte, indem wir dann erst das Feld ihres Wirkens gehörig überblicken und im Zusammenhange bringen können. Das Erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handelnd einführt, müssen von einer gewissen intellectuellen Bildung seyn, welche sich aber nicht auf Rang und Stand bezieht; denn es giebt unter Menschen vom höchsten Range kleine, schwache Selen und unter dem gemeinsten Haufen Männer von großem, edlem Gemüth. Die Größe in den Sitten, ist die Größe der Sele, sowohl im Guten, als im Bösen. Sie zeigt sich im durchdringenden Verstande, im starken männlichen Muthe, in kühnen Entschließungen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiele müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie auch seyn mögen, große Veränderungen in Absicht auf Glück und Unglück hervorzubringen im Stande sind. Einige neuere tragische Dichter haben das Große in der Heftigkeit

der Leidenschaften, die es aber nicht allein ausmachen, gesucht; denn auch ein Kind, ein elender Mensch, ein schwaches Frauenzimmer kann in heftige Leidenschaften gerathen; allein es ist nur ein eitler Zorn, eine eitle Heftigkeit. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erboßt, ein unbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Franensperson, die sonst in der Welt keine Rolle spielt, aber vor Liebe rasend zu werden scheint, sind keine tragischen Gegenstände; denn nicht diese Größe verlangt man in den Sitten, nur Menschen, deren Denkart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig erscheinen, und die im Stande sind, Dinge zu bewirken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewunderung erwecken. Es ist daher wohl gerathen, daß der dramatische Dichter im Trauerspiele Personen vom höchsten Range nimmt, weil diese größere Ansichten des Lebens, größere Absichten, als geringere Menschen haben; ihnen sind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; denn die größeren Geschäfte oder das größere Geschäftsleben, worin sie kreisen, giebt ihnen auch eine größere Denkungsart, ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihr Klugheit sind von wichtigern Folgen, als die von geringen Personen. Da es aber auch unter den Großen kleine Selen giebt, und auch an den Höfen der Monarchen sehr oft Kleinigkeiten durch sehr verwickelte Intriguen betrieben werden, so erhält das Trauerspiel deswegen noch keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn. Die Menschen, die man uns im Trauerspiele zeigt, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung zeigen; ihre Absichten müssen nicht klein, nicht geringe

seyn, sondern auf Gegenstände gehen, die jeder gebildete, geistvolle Mann verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Kraft haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die den dramatischen Dichtern empfohlen werden. Man könnte hier freilich einwenden, warum gerade eine solche Größe im Trauerspiele erfordert werde; warum man nicht andere ernsthafte Handlungen, wie sie unter einem sanfmüthigen, unverdorbenen Volke geschehen, daß keine großen Angelegenheiten kennt, so wie uns die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen kann? Hierauf kann man aber erwiedern: daß man dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, recht gut geben könnte; allein in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen oft das Schicksal vieler Tausenden bestimmen; wo man schon gewohnt ist große Dinge zu sehen, zu begehren; sehr verwickelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind, wo man Fälle erlebt hat, die von großen Folgen gewesen; in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie sie beschrieben worden, auf die tragische Bühne, um bei dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken und starke Empfindungen zu erwecken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, haben überhaupt eine intellectuellere Bildung, als jene im Stande der Natur lebenden. In allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, nehmen sie einen höhern Aufflug; denn das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reißt ihre Aufmerksamkeit nicht; man muß ihnen daher Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen. Der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, muß

die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volkes abzumessen wissen; denn wer in der Tragödie National-Gegenstände bearbeitet, der muß dieses auch nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmanne einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen oder die Größe der Absichten eines Römischen Consuls zu geben; da eben die schönen Künste in Absicht ihrer Anwendung nicht auf National-Bedürfnisse angewendet werden, so wird auch die genaue Abmessung in den Sitten nicht beobachtet. Bei der Größe der Sitten hat sich der Dichter zu hüten, daß er nicht übertreibe, oder gar ins Abentheuerliche falle; denn dies wäre eine falsche Größe, welche ins Kleinliche und Abgeschmackte ausartete. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich wohl fühlen, aber nicht abzeichnen; denn hier helfen keine Regeln, nur ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters können ihn allein vor diesem Fehler bewahren. Wer nicht selbst zu fassen vermag, wo die Kühnheit an Tollheit, der Zorn an Raserei, Zuversichtlichkeit an Großsprecherei, Verstand an Spitzfindigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, den kann Niemand vor Ausschweifungen bewahren. Der Trauerspieldichter muß ein Mann seyn, der selbst groß und erhaben denkt, also selbst groß in seinen Sitten ist; für junge, in der Welt unerfahrene, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßen Schulkenntnissen versehene Leute; für solche, die mehr Einbildungskraft, als Verstand haben; die von Kleinigkeiten ein großes Aufheben machen, schickt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten; dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und selbst groß zu handeln im Stande sind. — Nach der Größe der Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrach-

tung, nicht eben die historische, sondern die poetische. Was jede Person redet und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden, so handeln kann, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nothwendig sind, ganz fort. Man muß nach dem Aristoteles hierbei auf zwei Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören, nämlich: auf das Nothwendige und auf das Schickliche. Ferner müssen die Sitten mannigfaltig und mit guter Wahl gegeneinander gestellt oder contrastirt seyn. Die Verschiedenheit der Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Eines der vornehmsten Stücke des Trauerspiels ist die tragische Schreibart; denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stück verdorben und durch ihre Vollkommenheit ein schlechtes Stück erträglich werden. Der dramatische Dichter muß eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen. Er muß vier Dinge dabei genau berücksichtigen, den Charakter der Person, die er reden läßt, und den Gemüthszustand, darin sie ist. Der Charakter bestimmt einen großen Theil desjenigen, was zum Ausdruck gehört; denn ein kalter, ruhiger Mensch, dabei standhaft und unbeweglich, spricht in einem ganz andern Tone und in andern Ausdrücken, als ein hitziger, unbeständiger Mensch; der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene; nichts ist daher schwerer, als der Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen. Eine gesetzte, nachdrückliche und kurze Art

zu reden, schickt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere, eine lebhafte, hinreissende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche für hißige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wohl bestimmen. Homer giebt die beste Gelegenheit diese Materie zu studiren; denn bei ihm, vornämlich in der Ilias, findet man die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter. Da ein ernsthaftes Interesse im Trauerspiele alle Personen beschäftiget, und da immer eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch die Schreibart diesen beiden Dingen angemessen seyn, es muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen; denn Witz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnissen schicken sich nicht zum tragischen Ausdrucke; es muß darin nichts Gesuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, seyn; denn die handelnden Personen sind zu sehr mit dem Interesse der Handlung beschäftiget, als daß sie den Ausdruck suchen sollten. Bei der höchsten Einfachheit der Sprache muß der Ausdruck edel seyn, weil es die Sitten sind, edel, aber nicht hochtrabend. Der wahre, gebildete Große, sucht in seinen Reden wenig Kunst zu legen, er verachtet den äußerlichen Schimmer überall, also auch in seinen Reden. Der gebildete, in der Schule der Erfahrung erzogene Mensch, wenn er auf einer erhöhten Stufe in der Gesellschaft steht, ist sowohl mit Beiwörtern, als mit Bildern sparsamer, als andere Menschen, weil ihnen in jeder Sache das Wesentliche hinlängliches Licht giebt, und weil sie den Ausdruck mehr, als gewöhnliche Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig einen Gedanken, aus Furcht, sich nicht bestimmt genug auszudrücken, durch mehrere

Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erste Mal bestimmt auszudrücken wissen. Bei Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, daher sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdrucke übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drücken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus; das Schöne ist ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. Dieses Alles gehört nun zu dem edlen tragischen Ausdrucke. In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren; dann muß man auch noch das Mechanische des Ausdruckes bedenken. Wie es scheint, so giebt die gebundene Schreibart dem Trauerspiele einen schicklicheren Ton, als die ungebundene, obgleich man diese nicht schlechterdings verwerfen kann; so viel ist aber gewiß, daß ein guter, leichtfließender Vers sehr viel zur Kraft des Inhalts beiträgt. Für das heroische Trauerspiel ist die metrische Form am vortheilhaftesten, jedoch findet diese auch bei dem bürgerlichen Statt, obgleich man hier häufiger die prosaische Einkleidung wählt. Die Alten haben nicht immer einerlei Versart gebraucht, und besonders hat Euripides damit öfters gewechselt; auch scheint die Abwechselung des Schnellen und Langsamen im Trauerspiele sehr nothwendig zu seyn. Bei uns Deutschen sind die fünffüßigen Jamben von verschiedener Länge die gewöhnliche Versart; jedoch haben sich Neuere, nach dem Vorbilde der Spanier, auch der gereimten Trochäen mit Wirkung bedient.

Was die Sitten- oder Denksprüche anbetrifft, so hat der dramatische Dichter hierin die größte Behutsamkeit nöthig, weit größere, als der epische Dichter; denn dieser kann noch hier und da, obgleich

auch sehr selten, in seiner eigenen Person sprechen, und, wo er selbst eine Wahrheit stark fühlt, sie als ein Blitz aus der Stelle, wo sie gezeugt wird, hervorbrechen lassen; der dramatische Dichter läßt aber nur Andere reden; es ist nicht genug, daß er selbst die Wahrheit in der höchsten Kraft fühlt; er muß, um sie anzubringen, versichert seyn, daß die Person, die er anführt, sie so gefühlt und so gesagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende Seneca in seinen Trauerspielen, sondern selbst der große Euripides hat dagegen oft gefehlt. Sophokles aber niemals. Man kann es sowohl bei den Griechen, als bei den Römern sehen, wie bei dem Abnehmen des guten Geschmacks die Lust an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zweck der Künste aus dem Gesichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, so bildet man sich ein, jeder Vers oder jede Periode müsse sich durch eine besondere Schönheit für sich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindischen Geschmack, die Denksprüche zum Auszieren zu brauchen und Alles wird zu Sentenzen. Was nun die Scene anbetrifft, so ist solche im Trauerspiel, das seinen Stoff größtentheils aus der Geschichte hat, schon durch den Inhalt des Stücks bestimmt. Aus der Beschaffenheit der Griechischen Trauerspiele zu schließen, so haben sich deren Verfasser zur Hauptmaxime gemacht, eine bekannte wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Orte hat vorfallen können, auf eine, dem Zwecke ihres Trauerspiels gemäße, Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheint ihre erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; denn da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beizubehalten, so konnte es ihnen nicht einfallen, etwas vorzustellen,

oder dem Zuschauer etwas an der Handlung sehen zu lassen, welches an einem andern Orte vorgefallen; gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig noch zur Handlung, so wußten sie die Erzählung oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen auf eine schickliche Weise in den Mund zu legen; sie bemüheten sich dann diese einzige unveränderliche Scene würdig ausfüllen zu können. Die Neuern verfahren dagegen nach einem andern Grundsatze; denn bei ihnen ist nicht die besondere Scene der Leiter, sondern die Handlung, die Charaktere und überhaupt das, was sie sich schon vorgenommen haben vorzustellen. Nach diesem Prinzip muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben Stücke, die keine Haupthandlung haben, und wo der Dichter sich zum Grundsatz gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus ihren Thaten von mehreren Jahren das herauszusuchen, was zur Schilderung dient. Ueberhaupt hat bei den meisten Neuern die Betrachtung der Scene gar keinen Einfluß auf die Wahl des Besondern in der Materie, sondern diese zieht die Scene nach sich, da bei den Alten die Scene jenes nach sich zog. Die neuere Art ist für den Dichter bequemer, als die alte; denn sie erfordert weniger Erfindungskraft, weil es ungleich leichter ist aus der Geschichte eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht setzt; oder wenn die Geschichte es nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erfinden, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird, als solche Gegenstände gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibt, zu ersinnen. Nach dem Grundsatze der Neuern macht diese Behandlung die be-

ständige Veränderung der Scene nothwendig; beobachtet man dieses gehörig, so ist dann der Dichter, sobald man nur die Grundmaxime gut geheißen hat, nicht mehr zu tadeln. Jetzt ist nun noch eine dritte Behandlungsart zu berücksichtigen, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet; denn weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere bestimmen die Wahl des Einzelnen, sondern der Dichter nimmt von der Handlung Alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Zeit und Ort kommen gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne Rücksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfordere und an einem schicklichen Ort geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es bei einer bloßen Erzählung geschieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können. Nach einem solchen Verfahren, welches für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschicklichkeiten in Ansehung der Scenen. Der Dichter denkt: jetzt müssen die Leute nach meinem Plane dieses thun und so sprechen. Die Zeit sei dazu hinlänglich und der Ort schicklich oder nicht, daran habe ich mich nicht zu kehren. „Man hätte daher, sagt Sulzer, schwachen oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden lossprechen sollen, weil zuletzt zwischen der dramatischen und epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Was die Musik betrifft, so hat diese bei unsern Trauerspielen gar nicht Statt, weil unsere Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die Griechischen Tragödien wurden aber, so wie unsere Opern, durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellt deutlich

aus einer Frage, die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft.

Das eigentliche Trauerspiel der Neuern hat sich im Ganzen nach dem Trauerspiele der Alten gebildet und erschien zuerst in Römischer Gestalt. Wie nämlich die, aus den Ueberschwemmungen der Barbaren geretteten, Ueberbleibsel der alten Dichter nach und nach wieder an das Licht gebracht wurden, und die Verfassung der Zeiten das Studium derselben zu gestatten anfing, schrieben diejenigen, welche mit diesen Werken bekannt wurden, nach den Mustern derselben Trauerspiele in Lateinischer Sprache, und da diese Sprache, die Sprache der ehemaligen Welteroberer, der Römer, gewesen, da sie ausgebildet, und aus ihr zugleich Kenntniß und Wissenschaft allein zu schöpfen, die Sprache der nordischen Eroberer aber kaum schreibfähig und doch die Poesie schon Schreiberei gewesen und als Kunstwerk bekannt war, so ging es sehr natürlich zu, daß diejenigen, welche zuerst anfingen, sich um Kenntniß und Wissenschaft zu bewerben, oder doch dergleichen zu besitzen scheinen wollten, nicht bloß die Form der Kunstwerke der Alten, sondern auch die Sprache derselben darin, und um so eher beibehielten, da jene Sieger zum Theil die Schüler der Besiegten wurden, die Sprache, Sitten, Gebräuche und Religion derselben zum Theil annahmen und zu sehr das thätige Leben liebten, als daß sie viel Werth auf Künste und Wissenschaften hätten legen können. Wer daher einmal Kunstwerke liefern wollte, konnte sie, unter solchen Umständen, nicht gut anders, als in der Form und in der Sprache der Alten liefern. In dem Geiste derselben sie zu verfertigen, davon hielt das Studium dieser Sprache selbst, die zu ihrer Erlernung erforderliche Zeit, die damit damals noch verknüpften größern Schwierigkeiten, und der Werth, welchen sie

durch dieses Alles in den Augen ihrer Besitzer erhalten mußte, ab; und die, aus der Art der Kultur der Zeit entstandenen, Mysterien, Fastnachtsspiele, Haupt- und Staatsactionen zu zweckmäßigen Kunstwerken, und aus ihnen ein eigenes, schönes Ganzes zu bilden, dazu mußten diese, sowohl in Ansehung der Form, als der Sprache, in den Augen derjenigen, welche sich mit Kunst und Wissenschaften abgaben, zu roh, unförmlich und barbarisch, und eine solche Unternehmung selbst in ihren Augen, ihrer unwürdig scheinen, da sie dadurch nur für den großen ungebildeten Haufen hätten arbeiten und den Beifall der in ihren Augen gebildeten, eben so lateinischen Männer, nicht erwerben können, und bei diesem, der lateinischen Sprache, einmal zu Theil gewordenen Vorzuge und Ansehen, war es denn auch eben so natürlich, daß diese Sprache noch, wie die neuern Volkssprachen, schon weiter gebildet waren, hin und wieder im Besitze der Dichtkunst blieb, und auch noch später in ihr Kunstwerke abgefaßt, so wie die Form der in ihr abgefaßten Werke mit einigen kleinen Veränderungen, allgemein angenommen wurde. Ihr Einfluß ist auch noch weiter gegangen. In den erstern, in den neuern Sprachen selbst verfertigten Trauerspielen, zeigt sich durchaus die Manier des Seneca, und geringere Spuren davon sind noch gegenwärtig in vielen Trauerspielen, besonders der Franzosen, zu finden. Die ersten bekannten Trauerspiele sind, nach dem Herrn von Blankenburg, in Italien zu finden, und von Albertus Mussatus, welcher im Jahre 1330 starb, geschrieben worden; sie sind ganz nach der Art derjenigen des Seneca, führen den Titel: Ecerinis und Achilleis, und finden sich in seinen Operibus, Ven. 1636 f. S. 1 u. f. Zu seinen Nachfolgern gehören, unter mehreren, Gregor. Carrari, Laudivivi,

C. Veradi, Nic. Bartholomäus, Cariolanus Martiranus, G. Buchanan, Car. Godranius, Nic. Frischlin, Hugo Grotius, Dan. Heinsius, Bernhard Stephani, Hadrianus Jordanus, Chr. de la Rue.

Von den Trauerspielen in Italien. Signorelli, in seiner kritischen Geschichte des Theaters, findet in der in den Jahren 1470—1480 verfaßten Favola d'Orfeo des Poliziano, den ersten Keim des Italienischen Trauerspiels. Obgleich das Stück sich tragisch endet, der Orpheus wird von den Bacchantinnen zerrissen, abgerechnet, daß Hirten und Schäfer darin erscheinen, daß Orpheus ein Lateinisches Gedicht darin singt, zeigt sich keine Spur, daß der Dichter die Begebenheiten zu einem, unter sich verbundenen, Ganzen habe ordnen wollen, und keine einzige Situation ist darin ausgeführt. Im Anfange des 16ten Jahrhunderts gab Gallerto Carretto bereits eine Sophonisbe, in Octaven geschrieben, heraus, welche der gewöhnlichen Form des Trauerspiels viel näher kommt, ob sie gleich in funfzehn oder gar zwanzig Acten abgetheilt ist, auf sie folgte der Filostrato e Panfila und Demetrio' Re di Tebe in Terzinen des Ant. de Pistoja, und endlich, im Jahre 1516, die bekannte Sophonisbe des Giov. Georg. Trissino, ganz nach den Mustern der Alten eingerichtet, nur nicht in dem Geiste derselben geschrieben. Es ist ein regelmäßiges, aber kaltes, todtes Kunstwerk, größtentheils in reimfreien Versen mit einem Chore. In der Zueignungsschrift an Leo den Zehnten entschuldiget sich der Verfasser, daß er sie nicht in Lateinischer Sprache geschrieben, und führt für die reimfreien Verse sehr gute Gründe an. Jetzt war die Laufbahn eröffnet. Es traten in kurzer Zeit eine Menge Dichter mit ähnlichen Arbeiten hervor, als: Ruccelai Bongiano Grattarolo, Mario Guazzo,

Luigi Alamanni, Lud. Martelli, Giovb. Giraldi Cintio, Lud. Dolce, Pietro Aretino, Speron Speroni, Giamb. Parabosco, Angelo Leonico, Al. Spinello, Cesare de Cesari, Giov. Andr. Anguillara, Ottav. Zara, Matth. Galadei, Nic. Carbone, Rin. Corso, Lud. Domenichi, Jac. Castellini, Graf von Monte Vicentino, Anello Paolillo, Silv. Razzi, Luigi Groto, Paolo Regio; das erste Trauerspiel in Prosa, welches selbst Italienischen Literatoren so wenig bekannt, obgleich die angeführte Ausgabe die zweite ist, daß sogar Apostolo Zeno den gedruckten Cianippo des Apost. Michele für das erste prosaische Trauerspiel ausgiebt. Celso Pistorelli, Paolo Trapolini, Torq. Tasso, Franc. Bozza, Valerini, Girol. Zoppio, Vinc. Giusti, Giuf. Teodoli, Cef. della Porta, Ett. Pignatelli, Franc. Mondella, Ant. Cavallerino, Leonoro Verlato, Girol. Giustiniano, Guidob. Mercati, Nic. Masucci, Carlo Turco, Paol. Bazzi, Ott. Asinari, Giamb. Liviera, Val. Fuligni, Cl. Forzate, Gabr. Zinano, Aleff. Migri, Ant. Decio, Piet. Cresci, Giac. Guidoccio, Muzio Manfredi, Giul. Salinero, Orl. Pescetti, Nic. degli Angeli, Franc. Alberti, Giamb. Marzii, Giov. Villifranchi, Maffeo Veniero, Agost. Michiele, Fab. Closio, Vinc. Panciatichi, Pomp. Torelli, Angelo Jagegneri, Melch. Zoppio, Oraz. Persio, Carlo Ruggiero, Aurel. Corbellini, Franc. Vinta, Agost. Dolce, Cortese Cortesi. Tib. Gambarutti, Rid. Campeggi, Lod. Aleardi, Giovb. della Porta, Franc. Bracciolini, Giamb. Oldoni, Jac. Grisaldi, Val. Martiazzo, Silv. Branchi, Giul. Cam. Cavallini, Fil. Finella, Aleff. Salvio, Scip. Francucci, Giovb. Albari, Andr. Santamaria, Prosp. Buonarelli, Guil. Cef. Malmignati, Err. Altani, Ansaldo Ceba, Franc. Goano, Franc. Partini, Gabr. Chiabrera, Bald. Bonifaccio, Lod. Rota, Giovb. Mamiano,

Tobia de'Ferrari, Giov. Ant. Ansaldo, Vic. della Rena, Nic. Pavaroni, Hett. Pignatelli, Agost Luzzago, Giov. Capponi, Angel. Gabrieli, Girol. Rocco, Franc. Cerati, Giamb. Manzini, Ortens. Scamacca; einer der fruchtbarsten tragischen Schriftsteller der Italiener, seine Stücke, welche sich auf 49 belaufen und wovon ein Theil aus sogenannten heiligen Tragödien besteht, sind in den Jahren 1634—1638 in 15 Bdn. gedruckt worden. Girol. Bartolommei, Franc. Bernaudo, Giov. Dedebei, Giov. Piet. de Negri, Bern. Marescotti, Franc. Pona, Ant. Mar. Cospi, Luigi Manzini, Sforza Pallavicino, Giul. Zani, Giov. Beltrando, Giamb. Ghirardelli, Marc. Ceuli, Giov. Delfini, Carlo Saracino, Berlingero Gessi, Mauro Ruggieri, Carlo de' Dottori, Em. Tesauro, Giov. Franc. Savaro, Girol. Graziani, Ant. Caraccio, Giul. Agosti, Luigi Riccoboni, Pier. Jac. Martello. Man hat von ihm 15 Trauerspiele in gereimten Alexandrinern, die nach ihm versi Martelliani genannt werden. Nach von Blankenburg soll er sich das Französische Trauerspiel zum Muster genommen haben. Lor. Lucchesini, Vinc. Gravina, Scip. Maffei, Pompejo di Montevecchio, Ann. Marchese, Fulv. Testi, Ant. Ghisilieri, Saverio Pansuti, Dom. Lazzarini, Giovb. Recanati, Girol. Baruffaldi, Nic. Sabbioni, Giamp. Zanotti, Giov. Artico, Giov. Ant. Bianchi, Sim. Mar. Poggi, Giov. Biavi, Carlo Paganceſe, Giuſ. Salio, Ant. Conti, P. P. Carrara, Gian. Alf. Montanaro, Guil. Ceſ. Becelli, Luisa Bergalli, Mich. Giuſ. Morni, Dom. Rolli, Giov. Granelli, Giuſ. Gorini Corio, Sebaſt. degli Antonii, Scipione Cigala, Carl. Goldoni, Gaſp. Gozzi, Carlo Sanſeverino, Alfonſo Varanno, Seraſino Giuſtiniani, P. Ninghieri, Giov. Giorg. Alberti, Giuſ. Farſetti, Giov. Ant. da Lucca, unter dem Namen

Laurisio, Chiari, C. Giuf. Lanfranchi Roffi, Durante Duranti, Piet. Picchierai, Druffino Ciffeo, Giuf. Angelelli, Aleff. Carli, Girol. Pompei, Fulvio Mauro, Efachardi, Ant. Parabo, Ant. Landi, Maria Fortuna, Oraz. Callini, Franc. Otto Magnocavalla, Sav. Bettinelli, Mich. Sarcone, Scarfetti, Paolo Campi, Catanie, Andr. Willi, D. Juan Colomes, Man. Laffala, Moreschi, Vitt. Alfieri, Vinc. Monti, Aleff. Popoli, Giov. de Gamerra. Die Italienischen Kunstrichter stimmen übrigens alle darin überein, daß ihre ersten Trauerspiele nur ängstliche Kopien der Griechen sind und nach von Blankenburg soll dieser Fehler auch noch den neuesten Stücken derselben ankleben. Auf dem Theater selbst haben ihre Stücke, einige wenige abgerechnet, nie Glück gemacht.

Von den Trauerspielen in Spanien. Die ältesten in dieser Sprache geschriebenen Trauerspiele sind von Fern. Perez de Oliva (La venganca de Agamemnon und Hecuba triste, beide Stücke in Prosa und aus der Electra des Sophokles und der Hekuba des Euripides gezogen), Ger. Bermudez, Juan de la Cueva, Juan de Malara, Andr. Rey de Artieda, Gab. Laffo, Guillem. de Castro, Luperzio di Argensola, Isabella und Alejandra, beide Stücke sind bereits in drei Journaden abgetheilt, und also wahrscheinlich später, als die folgenden geschrieben. Nach einigen Schriftstellern um's Jahr 1585. Was die Schreibart anbetrifft, so hat diese Werth, aber Fabel und Charaktere sind unnatürlich und übertrieben. In der erstern kommen zehn, in der letztern, welche nur eilf Personen hat, neun um; überhaupt sind diese Personen sehr blutdürstig, und besonders die Hauptpersonen in der letzteren ekelhaft; auch ist das letztere Stück in sehr verschiedenen, abwechselnden reimfreien Versarten abgefaßt, welche

die Täuschung sehr stören. Das Lob, was ihm daher Cervantes in D. Quixote giebt, scheint zu beweisen, daß sein dramatischer Geschmack nicht eben sehr gebildet war. Christ. de Virues. In seinen Obras. tragic. finden sich fünf sogenannte Trauerspiele, la gran Semiramis, la cruel Casandra, Atila furioso, la infeliz Marcela und Clisa Dido. und in den Jahrbüchern der Spanischen Bühne werden dem Verfasser noch drei andere, El Amor, Absalon und Saul y Jonatas zugeschrieben. Chr. de Mesa, Lope de Vega. Unter den zahlreichen Stücken des Letzteren, werden mehrere, als El Duque de Visca, Roma abrasada, la bella Aurora, el castigo sin venganza, la inocente sangre, el marido mas firme etc. als Trauerspiele ausgegeben, die den Namen Tragikomödie führen. Alle Trauerspiele von ihm haben gleiche Fehler und gleiche Schönheiten; das Ueberraschende, Ausserordentliche, Uebertriebene, Abentheuerliche herrscht in allen; allein in allen zeigt sich auch ein glücklicher Erfindungsgeist und glückliche Situationen. Mexia de la Cerda, Hurtado Velarde, Franc. Lopez de Zarate, Th. de Anorbe, D. August. de Montiano y Luyando, D. M. Lassala, N. Fern. de Moratin, D. Jos. Cadhalso y Valle, D. Th. Sebastian y Latre, D. Ign. Lopez de Ayala, Vinc. Garzia de la Huerta, Marques de Palacios, D. Christ. Mar. Cortes, Gasp. Melch. Jovellanos, Triquero.

Von dem Trauerspiele der Franzosen. Dieses soll schon mit dem Ausgange des 14ten Jahrhunderts, ums Jahr 1383 in Frankreich begonnen haben. Um diese Zeit schrieb nämlich ein Provencalischer Dichter, Cinque belles Tragedies des gestes de Jeanne Reine de Naples; sie haben sich aber durch die Wörter Comedie, Tragedie, Fabula etc. verführen lassen, das, was Erzählung ist, und ent-

weder wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen seines Inhaltes, wie die angeführte Schrift des Parasol, Comedie oder Tragedie genannt wurde, in ordentliche Dramen zu verwandeln. Es ist aber ausgemacht, daß wenn gleich die sogenannten Trouveres schon frühzeitiger eine Art dramatischer Compositionen verfertiget haben, doch so frühzeitig keine Spur von eigentlichen Trauerspielen in Frankreich zu finden ist. Dieses scheint zuerst durch Uebersetzungen Griechischer Dichter dort bekannt geworden zu seyn. Die ersten dieser Uebersetzungen wurden von Lazare de Baif verfertiget; nämlich die Elektra des Sophokles; die Hekuba des Euripides; von Th. Sibilet, die Iphigenia; von G. Boucherei, die Hekuba. Das älteste und wirklich aufgeführte Originalwerk ist die Cleopatra captive des Etienne Jodelle, im Jahre 1552 aufgeführt, deren vier erste Akte in zehnsylbigten und der fünfte in Alexandrinischen Versen geschrieben sind, und auf welches seine Dido folgte, der es nicht an einzelnen Schönheiten fehlt. Die Franzosen besitzen eine große Anzahl Trauerspieldichter und daher auch eine Menge Trauerspiele. Trauerspieldichter sind von dem Jahre 1554 an bis zu der Revolution, folgende: la Peruse, Melin de St. Gelais, Jean Bretoy, Jacq. Grevin, Jac. de la Taille, Gabr. Bounyn, Frcs. le Duchat, Nic. Filleul, Guil. le Breton, Jean du Maine, Jean de Baubreuil, Robert Garnier, Rol. Brisset, Jean Behourt, Jacq. du Hamel, Nic. de Montreux, Et. Bellone, Fr. Bertrand, Cl. Billard, Nic. Gret. des Croix, Jean Prevost, Ch. Bauter, Pierre Brinon, P. Matthieu, Ant. de Montchretien, Fr. Bern. de Brousse. Theoph. Viaud, Borne, Alex. Hardy, dieser soll über 800 theatralische Werke geschrieben haben, de Brosse, Chapoton, Regnault, Guyon de Bouscal, Jean de Ro-

trou. Bis zur Zeit dieses Dichters, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, soll noch kein tragischer Dichter drei Personen in einer Scene zu verbinden gewußt haben. Es wird dem Rotrou als Verdienst angerechnet, daß er zuerst das Gespräch unter drei Personen zu theilen verstand. Sein Wenceslaus, der den Titel Tragicomedie führt und sich auf dem Theater erhält, ist im Jahre 1647 zuerst gespielt worden. Hieraus erhellt zugleich, daß er mit Unrecht der Lehrmeister des Corneille genannt wird; denn nur vermittelst dieses Stückes hätte er es allenfalls nach v. Blankenburg seyn können, und der Cid des Corneille erschien bereits im Jahre 1636 und auch die Horazier und der Ciung frühzeitiger, als der Wraceslaus. Frcs. Tristan, Pierre du Ryer, Jean Magnon, Jul. de la Mesnardiere, Gaut. de la Calprenede, Jean de la Serre, George de Scudery; er war Einer der Ersten, welcher sich strenge, an die mechanischen Theaterregeln hielt oder zu halten glaubte, welcher die sogenannte vier und zwanzigstündige Einheit ꝛc. einführte oder eingeführt haben wollte. Frcs. Hedelin d'Aubignac, Gab. Gilbert, Jean Desmarets, Pierre Corneille. Mit dem im Jahre 1636 erschienenen Cid dieses Dichters fing eine neue Epoche für das Französische Theater an; es wurde dadurch auf dasselbe der Kampf der Leidenschaften zuerst gebracht. Die Engländer hatten es schon durch den Hamlet im Jahre 1608 kennen gelernt. Jacq. de Montauban, Jean de Mayret, Phil. Quinault, Js. de Benserade, Mich. le Clerc, Antionette Deshoulieres, P. d'Assezan, Cl. Boyer, Nic. Pradon, Jean Racine, Urb. Chevreau, Edm. Bourseault, Jean Frcs. Duche, Theod. de Riuperoux, Ant. de la Fosse, Th. Corneille, P. Ant. de la Place, Jean Belin, Catharine Bernard, Gasp. Abeille, Hil. de Longepierre, Jean de la Chapelle,

Ant. Houdard de la Motte, Mar. Anna Barbier, Sim. Jos. Pellegrin, Franc. Deschamp, Louis de Boissy, Pierre Morrand, Jos. de Chancel de la Grange, Cl. de la Touche, Mar. Anna du Boccage, Prosp. Jolyot de Crebillon, Alex. Piron, Jean B. de Chateaubrün, Pierre Ch. Lolardeau, Jean B. Gresset, Frcs. Arouet de Voltaire, Cl. Joseph Dorat, Franc. de Pompignan, Ch. Palissot de Montenoy, Fr. Th. Arnaud, Bern. Jos. Saurin, Edm. de Sauvigny, J. Franc. Bastide, Jean de la Harpe, Seb. Nic. de Champfort, J. Fred. Marmontel, Louis Poinsinet de Sivry, Ch. J. Franc. Henault, Du Clairon, Moreau, Araignon, G. Gasp. de Fontanelle, Moline, J. Fontaine Malherbe, Ant. de Laures, De Mire, Le Fevre, Maisonneuve, Le Blanc, Boismartin, Pelletier, Turpin, Sabatier de Cavaillon, Clement, Rochefort, Maydieu, Laignelot, Le Grand, Bussardin, Buisson, Rousin, de la Montagne, Murville, St. Pierre, Mar. Jos Chenier ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Das Trauerspiel der Engländer. Das erste regelmäßige Stück ist nach von Blankenburg die im Jahre 1561 gespielte von Th. Sakville und Norton geschriebene Tragidie of Ferrex and Porrex. Es hat einen Chor. Bald darauf folgte Will. Shakspeare, Franz Beaumont und John Fleischer, Ben. Jonson, Philipp Massinger, Nath. Lee, Th. Otway, John Dryden, Nic. Rowe, J. Addison, G. Lillo, Th. Southern, Ambr. Philipps, J. Thomson, Ed. Young, Ed. Moore, Henry Brooke, Hugh. Kelly, Mason, John Hume, Arth. Murphay, Will. Shirley, Fenton, J. Hoole, Alex. Dow, Edw. Howard, T. Teres, Mistr. Barry, John Hughes, Home, Will. Whitehead, Hannah Moore, Rob. Jephson, Downmann, Pratt, Edw. Ayscough, Mistrß. Brook, Gr. Carlisle, Mistr. Celesia, G. Cockings, Mistr. Cowley, J. Cradock, Rich. Cum-

berland, Franc. Dobbs, J. Gambold, Franc. Gentleman, Green, Will. Harrot, Andr. Hendersen, G. Edm. Howard, Th. Hull, H. Jones, Mountfort, Abr. Portall, J. Holden Pott, Pratt, Jul. Mandeville, R. P. Jodrell, Th. Boyce, Al. Bickwell, B. Grethead, Rob. Porret, Perc. Stockdale, A. Macdonald, John St. John, J. C. Villiers, Th. Maurice, Jan. Mylne, Robendson, Richardson ꝛc. ꝛc.

Das Trauerspiel der Deutschen. Bei uns scheint das eigentliche Trauerspiel zuerst durch Opitzens Uebersetzung der Antigone des Sophokles und der Trojanerin des Seneca bekannt geworden zu seyn. Von den frühesten Originalstücken kann man sich aus dem Herodes der Kindermörder, Nürnberg, 1645, wovon sich ein Auszug in dem 27sten Stücke der Gottschedischen Beiträge zur kritischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipzig, 1741, eine Idee machen. Von Trauerspieldichtern will ich hier nur anführen. Andreus Gryphus (Leo Armenius oder Fürstenmord. Es ist Gryphus bestes Trauerspiel, welches er im Jahre 1646 verfertigte. Katharine von Georgien oder bewährte Beständigkeit; Kardenio und Celinde, oder unglücklich Verliebte; die ermordete Majestät oder Karl Stuart von Großbrittanien; der großmüthige Rechtsgelehrte oder der sterbende Aemilius Paulus Papinianus; die beständige Mutter oder die heilige Felicitas; die sieben Brüder oder die Gibeoniter, aus dem Holländischen des Joost van den Vondel übersetzt. Alle diese Trauerspiele sind in fünf Aufzügen und in gereimten Alexandrinern) Gottsched, eine große Anzahl Trauerspiele, grö tentheils Uebersetzungen, Mad. Gottsched, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (die Braut, nach dem Englischen des Beaumont und Fletcher; Ugolino) Johann Wolfgang von Göthe, Tob. Phil. Frh. v. Gebler (Thamos

König in Ägypten; Trauerspiel mit Chören; Adelheid von Siegmar), J. Fr. Schlegel, Weiße, von Cronegk, Gotter, Lessing, Leisewitz, von Klinger, von Schiller, A. W. v. Schlegel, v. Collin, Oelenschläger, Werner, Müllner, Grillparzer, Klingemann ꝛc. ꝛc. Man sehe auch die oben angeführten Lustspieldichter, von denen Viele auch Trauerspiele geschrieben haben. Hier nun noch etwas über die von Schiller versuchte Einführung des Schicksals und des Chors bei der Tragödie auf der Deutschen Bühne, aus dem von G. Merkel herausgegebenen Ernst und Scherz, 1r Jahrgang, 1803.

Ein großer Dichter, berühmt bei der Nation, der er angehört, und bei den Völkern des Auslandes, hat durch sein Beispiel einer Idee gehuldiget, die einen Hauptcharakterzug der Griechischen Tragödie ausmacht, unseren Weltansichten aber geradezu widerspricht. Er hat noch mehr gethan; er hat seine Huldigung durch Gründe rechtfertigen wollen und nicht undeutlich zu verstehen gegeben, die Tragödie zu ihrer Kindheit, zu der innern und äußern Form zurückzuführen, die sie bei den Griechen hatte, hieße ihr ihre gebührende Würde wiedergeben, sie auf den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit stellen. Trotz dem Stolze, mit welchem jetzt Dichter und Dichterlinge, Schriftsteller und Skribler auf das Publikum herabzublicken pflegen, vorzüglich wenn es ihnen nicht glückt, sich ihnen beliebt zu machen, wird es denn doch wohl seine Stimme seyn, die über den streitigen Punkt entscheidet. Die vorgeschlagenen Aenderungen können sich nur in so fern Fortgang verprechen, als sie wirklich dem Geist des Zeitalters entsprechen, wirklich aus ihr hervorgegangen sind. Er ist kein Baumstamm, der sich absägen läßt, um fremde Pfropfreiser zu seinen Aesten auszubilden. Nur anzuheften vermag man ihm das Fremde; allein er schüttelt das Spielwerk bald von sich und trägt seinen eigenen Gipfel, seine eigene Krone empor, prunkt nur mit den Früchten bleibend und wahr-

haft, die ihm gehören. Veredlen kann man ihn; aber aufdrängen läßt er sich nichts. — Es wird nun nöthig seyn, hier erst eine kurze Erörterung der innern und äußern Form der alten Tragödie, ihren Hauptzügen nach, zu geben. Die erste, das heißt, die Verwickelung, die Motivirung und die Auflösung der Begebenheiten oder die Handlung wurde durch die Idee einer unbekannten, unerbittlichen und unwiderstehlichen Macht angeordnet, die nach blinder Willkühr über Götter und Menschen herrschte. Vergebens wollten jene die letzteren beglücken oder strafen; sie vermochten beides nur in so weit, als ihr Wille mit dem jenes fürchterlichen Verhüllten, des Schicksals, übereinstimmte. Vergebens bemühten die Sterblichen sich, durch Tugend und Weisheit dem angedrohten Elende zu entgehen; selbst den Verbrechen, den Greuelthaten, die das Schicksal sie zu vollführen bestimmte, vermochten sie mit dem redlichsten, tugendhaftesten Willen und Bestreben nicht auszuweichen. Zwar lüften ihnen Orakel von mannichfaltiger Art, zum Theil den Nebelschleier ihres Geschicks, entdeckten ihnen in wunderbartönenden Phrasen die Schrecken der Zukunft, die sie entgegen gingen, aber das war nur ein noch grausameres, abscheulicheres Spiel, welches mit ihnen getrieben wurde. Umsonst boten sie Alles auf, das gedachte Elend nicht zu verdienen, ihm zu entrinnen, es wenigstens zu mildern. Ihre redlichsten, weisesten Bemühungen selbst waren die von dem gräßlichen Weltregierer vorher bestimmten Mittel, es herbei zu führen. Oedipus verbannte sich selbst aus seinem Erbreiche, um ja nicht seinen Vater zu tödten, aus seiner Mutter seine Gattin zu machen, seine Flucht selbst führte ihn in den Hohlweg, wo er seinen wahren Vater, ohne ihn zu kennen, erschlägt; seine Klugheit und sein Muth, mit welchem er sein Leben wagt, um Theben von den Verwüstungen eines Ungeheuers zu retten, bringen ihn auf das Lager seiner Erzeugerin. Sein schreckliches Unglück ist die Frucht seiner Verdienste. Hatten die ersten Christen Unrecht, wenn sie behaupteten die Heiden beteten den

Teufel an, das heißt, die personificirte Bosheit? Wenigstens ist die Rolle, die wir das weltregierende Schicksal in den Mythen der Griechen spielen sehen, völlig dieselbe, die der Höllengeist in vielen neuern Zaubermärchen hat, wenn er denjenigen, der sich ihm einmal verschrieb, durch tausend Täuschungen gerade dahin lockt, wo er ihm den Nacken zu brechen vermag. Welchen Einfluß jene greuliche Religionsidee, die den Menschen zum willenlosen Spielwerke einer oft übelwollenden Allmacht erniedriget, und ihm allen moralischen Werth und alle moralische Kraft nimmt, auf die Sittlichkeit haben mußte, gehört nicht hierher. Man kann mit Recht behaupten, die Griechen und Römer konnten nur dann Muth haben weise und tugenbhaft zu seyn, wenn sie ihre Religion vergaßen, ihr nicht glaubten; aber wir wollen den Blick fürs erste von dem wirklichen Leben hinwegwenden, auf die Kunst, auf die Bühne. Man findet jene Idee in allen Trauerspielen des Aeschylus und seiner beiden berühmtesten Nachfolger, des Sophokles und des Euripides herrschend; aber welche Wirkung thut sie in denselben? Man muß gestehen, sie ist hoch-dichterisch, ergreift und spannt Phantasie und Gefühl in außerordentlichem Grade, aber die Gestalt, die sie uns vorführt, steht einzeln und schrecklich da. Sie stellt ein einziges Wesen auf, das wir nur ahnen, und alle Wesen, die wir erblicken, sind nur willenlose Automaten, die jenes nach seinen tyrannischen, grundlosen Beschlüssen lenkt und zerrt und zertrümmert. Nur jenes sehen wir wirken und handeln, und, alle Gefühle, die diese ausdrücken, ihre Wehklagen und ihre Betrachtungen, sind gleichsam nur das Tönen und Klirren der Gefäße, die jenes zersplittert. Unter der Hand des Schicksals stehen alle Helden und Heldinnen der Griechischen Tragödie so puppenartig da, daß vielleicht dieses ihr Verhältniß selbst, es erklärbar macht, wie die Zuschauer sie durch Larven und Vermummungen wirklich die Gestalt von Puppen annehmen sahen, ohne durch diese Unnatürlichkeit zurückgestoßen zu werden. Sie wohnten einem

Spiele bei, das der Weltregierer trieb; die Beschaffenheit der Dinge, mit denen er schaltete, kam nicht sehr in Betrachtung, wenn nur die Begebenheit selbst einen ergreifenden, erschütternden Ausgang hatte. Es ist leicht erklärbar, wie bei einem Volke, dessen höhere Geistes-Vermögen noch wenig ausgebildet waren, dessen Kultur sich durchaus in einer freilich sehr kräftigen und blühenden, aber doch noch sehr frühen Jugend befand, die Idee eines nach blinder Willkühr schaltenden Weltregierers entstehen konnte und mußte. Der Naturmensch ahnet ja selbst im Rieseln der Quelle, im Brausen des Meeres und des Windes, die Thätigkeit eines unsichtbaren lebenden Wesens, wie sollte er nicht auch die Fügungen der menschlichen Schicksale einem solchen zuschreiben, das ihm nur um desto unbiegsamer und schrecklicher erscheinen muß, je sonderbarer sie oft waren und je weniger er von ihrem natürlichen Zusammenhange begriff. Reiferes und tieferes Forschen ließ Najaden und Faunen, die Götter des Windes und des Meeres verschwinden und setzten Naturkräfte und Naturgesetze an ihre Stelle. Es vernichtete auch das blinde Fatum und zeigte, daß der Mensch nur die Folgen seiner Denk- und Handlungsweise trage, nicht Herr darüber ist, was ihm zustößt, aber wohl darüber, wie er es aufnehmen und wozu er es brauchen will. Die richtigere Ansicht der Natur machte den Menschen größtentheils zum Herrn derselben; denn wenn er vorher den Göttern, die er zu entdecken glaubte, mit scheuer Ehrfurcht aus dem Wege ging, so trat er jetzt den Naturkräften muthig entgegen, bekämpfte sie und zwang sie, seinem Vortheile gemäß, zu wirken; die richtigere Ansicht der menschlichen Schicksale gab ihm den Muth, moralischen Werth zu erringen. Der unbedingte Sklave eines Fatums konnte wenig Reitz dazu haben, sich Tugend und Weisheit zu erwerben, nur nach den Gesetzen des Rechts handeln zu wollen; denn sein Geschick war ja doch unwiderruflich bestimmt. Der freie Mensch, der Herr darüber war, einem glücklichen Geschick nachzurin-

gen, es wenigstens zu verdienen, wenn auch nicht immer zu erwerben, empfing mit seiner Freiheit erst moralische Würde. Unter einem allregierenden Weltschicksale ist keine Tugend möglich. Sonderbar ist es daher, daß man diese, die Würde der Menschheit so gerazu aufhebende Idee jetzt wieder in Umlauf zu bringen sucht? daß man uns die Vorstellungen, welche die Griechen, da sie erst seit wenigen Jahrhunderten der Wildheit entronnen waren, hegten, und denen ihre Philosophen so ernst und männlich entgegen kämpften, daß man sie uns wieder auforingen will. Und warum? „Weil, glaubt man, die Tragödie dann tragischer seyn würden." Das hieße dann doch wahrlich effektvolle Trauerspiele etwas zu theuer erkaufen. Wir werden uns um nichts übler befinden, wenn wir auch nur eine Tragödie in antikem Geschmacke auf unsern Bühnen sehen, aber mit dem Verluste der Idee von der moralischen Freiheit des Menschen, würden wir die schönste Frucht unser theuer erkauften Kultur einbüßen. Doch getrost, der Glaube an das Fatum läßt sich eben so wenig wieder herrschend machen, als der an Najaden und Dreaden, an Neptun und Aeolus; beide gehören durchaus in eine Klasse. Der Engel der vernünftigern Erkenntniß steht mit seinem flammenden Schwerdte vor dem Thore des mythologischen Feengartens, in welchem sich die Menschheit im kindlichen Alter wohl befinden mochte, der ihr aber, im männlichen, sehr abgeschmackt vorkommen muß. Nur die Frage bedarf einer Erörterung; ob denn wirklich die Tragödie durch die Einführung des Schicksals gewinne? — Das Schicksal ist in dem Trauerspiele der Alten nichts anderes, als das Hauptmotiv der Begebenheiten, die in denselben dargestellt wurden, und besonders ihrer Catastrophe. Die neuere Tragödie nimmt dagegen ihre Motive aus den Charakteren selbst, die sie aufstellt. In den erstern geschieht Alles, weil es voraus bestimmt war, daß es geschehen sollte, in der letztern, weil ihre Helden in den Situationen, in welche sie sie bringt, ihrem Charakter gemäß, handeln. In der erstern

ist der Dichter mit seinem Gegenstande fertig, wenn er das Detail der Begebenheiten sehen oder erzählen und die Personen Betrachtungen, oder Wehklagen, oder was sonst die Situation fordert, herdeklamiren läßt. In der letztern muß er psychologisch-richtig die Leidenschaften entstehen, sich fortbilden, sich bekämpfen und endlich zur entscheidenden That ausbrechen lassen. Braucht man das Schicksal zum Motiv, so kann es auch nur das einzige seyn; denn Alles, was in der Sele der aufgestellten Personen vorgeht, ist auch nur Folge seiner Beschlüsse. Wir stehen vor einer Gruppe von Automaten, denen etwas widerfährt, das ihr unsichtbarer Meister beschloß. Wir staunen zu diesem Allmächtigen empor; sein Verfahren erschreckt uns, aber das ist auch alles, was er wirken kann, und wir trösten uns schnell damit, daß wir nur eine Fabel sahen. Nimmt man dagegen die Motive aus dem Charakter der Helden her, wie die neuere Tragödie, so stehen wir vor einer lebendigen, beseelten, thätigen Welt, die nicht bloß leidet, sondern selber handelt, von der wir fühlen, daß sie uns angehört; mit der wir alle Gefühle theilen und die uns daher selbst zu einer lebhaften Selenthätigkeit aufregt. Jeder Leser von Geschmack entscheide nun selbst für sich, welche Gattung von Trauerspielen ihm die sinnvollere, genußreichere, edlere Dichtungsart scheint. Hier ist die Frage: Ob die durch ein Schicksal, oder die psychologisch-motivirte Tragödie den Vorzug verdient — durchaus eines Sinnes mit der zu seyn: ob das Marionetten-Theater oder das wirkliche sich mehr dazu eigne, gebildete, fühlende, und selbst im Sturme der Gefühle noch denkende Zuschauer zu interessiren — daß Schiller, der bewunderungswürdige, der genialische Schiller sich für die Schicksals Tragödie erklären kann, wird nur dann begreiflich, wenn man bedenkt, daß er einst die Räuber schrieb. Er reicht über den gesunden Geschmack hinweg nach dem Gigantischen empor, und ist nicht dadurch, sondern demungeachtet ein großer Dichter.

Mit der Ansicht, welche bei den Alten vom unerbittlichen Schicksale Statt fand, läuft noch eine andere parallel, in sofern wir es auf ihre Trauerspiele beziehen; in geschichtlicher Hinsicht scheint sie die ältere gewesen zu seyn. Es ist die: daß die Rache einer erzürnten Gottheit oft vom Ahnherrn eines Geschlechtes sich bis auf den letzten Sprößling desselben fortsetzt. In mehreren Trauerspielen des Sophokles, des Euripides, scheint sie allein den Knoten des Stücks zu schürzen und die Entwickelung zu veranlassen. In andern kann man annehmen, daß beide Vorstellungsarten mit einander verschmolzen sind. Es bedarf keines Beweises, daß der Dichter, der jene die Würde des Menschen so herabstimmende Idee vom Schicksal, wieder rege machte, auch dieser huldigte. Wer sich davon überzeugen will, der erinnere sich nur in der Braut von Messina der Stelle, S. 34:

Auch ein Raub wars, wie wir alle wissen,
Der des Fürsten eheliches ꝛc.

bis zu:

Es ist kein Zufall und kein blindes Loos,
Daß ꝛc.

Es wäre überflüssige Mühe, das Widrige dieser Vorstellungsart zu zeigen, die eben so, wie die erstere, von den Griechen selbst aufgegeben ward, als eine höhere Bildung das Niedrige der Ideen von Rachsucht, Verfolgungsgeist der Gottheit ihnen hinlänglich gezeigt hatte. Wenn Schiller sie dessen ungeachtet wieder aufleben lassen wollte und das Publikum sie freudig aufnimmt, so beweiset das weiter nichts, als daß ein Mann, der einmal im Besitze der Stimme seiner Zeitgenossen ist, die widersprechendsten Dinge behaupten und allenfalls baaren Unsinn für Weisheit verkaufen kann, die aus unzugänglichen Tiefen der Poesie geschöpft worden ist. Genug über eine erneuerte Veraltung, die gleich unwahr, gleich erniedrigend für den Geist und die Freiheit des Menschen ist. Der Zeitgenosse wird nur darauf aufmerksam gemacht, daß der Dichter, der der Freiheit des Erdenbürgers

einst die schönste Lobrede hielt, *) diesem selbst den erhebenden Gedanken rauben will, dem er ehemals so hinreißend huldigte, und der aus keiner andern Ursache, als um so den Geschmack einer Nation nachzuahmen, die groß in vielem, unübertrefflich vielleicht in nichts, nur mittelmäßig in der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst war.

Was nun die Grundlage des Griechischen Trauerspiels anbetrifft, die Tespis dem Aeschylus überlieferte, die Sophokles und Euripides beibehielten, weil sie einmal der Stoff ihrer Trauerspiele, die Zeit, aus welcher dieser Stoff herkam, das Recht der Gewohnheit und der politische Zweck des Trauerspiels, den Religionskultus theils zu erhalten, theils feierlicher zu machen, wenn ihnen auch diese Einrichtung beschwerlich fiel, hinderte, sie abzuschaffen. Daß der Chor immer mit dem Trauerspiele selbst so innig verwebt worden wäre, daß er nie davon, ohne die Kraft des Tragischen zu schwächen, das Wesen desselben zu zerstören, hätte entfernt werden können, ist falsch. Sey es indeß damit, wie ihm wolle; alle die Umstände, welche seine Einführung und seine Beibehaltung auf der Griechischen Bühne bewirken, fallen jetzt weg. Nach Schiller leistet der Chor dem neuern Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, weil er die moderne, gemeine Welt in die alte poetische verwandelt; weil er das Gemüth des Zuschauers gegen die heftigste Passionen schützt und in Freiheit erhält; weil er selbst die Personen des Trauerspiels nun zu Wesen modelt, die keineswegs im Sturme der Affekten ihre Freiheit verlieren; deren erste Ausbrüche der Leidenschaft durch seine Dazwischenkunft gebändiget werden sollen. Ohne hier zu untersuchen, ob deswegen der Chor aufgeführt werden darf, oder ob auf keine andere natürlichere Art derselbe Zweck erreicht werden kann, muß man

*) Don Carlos, 10ter Auftritt, 3ter Akt: Sehen sie sich um in seiner herrlichen Natur ꝛc.

hier bedenken, daß Schiller von dem allen, was sein Chor thun soll, diesen auch nicht das Mindeste hat thun lassen. Der Chor soll den ersten Ausbruch der Leidenschaft bändigen und doch mordet ein Bruder den andern, wo Vernunft wenig Augenblicke über die Leidenschaft siegend, das Räthsel gelöset, den Vedacht der Eifersucht widerlegt, die Orakel lächerlich gemacht und alles das Unheil verhütet hätte, das ein blindes Schicksal über dieses Haus verhängt hatte? Der Chor soll die Leidenschaften mäßigen, und Isabelle vermag so wenig ihren Empfindungen Einhalt zu thun, daß sie Götter und Menschen spottet, alle Pfeile des ohnmächtigen Trotzes, des Hohnes und der Erbitterung auf die für heilig gehaltenen Orakel absendet, die, ganz nach Art der kindischen Urwelt, nur dazu gegeben waren, den Sterblichen, der sie gesucht hatte, desto sicherer in das Verderben zu führen, dem er entfliehen will. Wenn der erste Geweihete der tragischen Muse, bei Erneuerung veralteter Unnatürlichkeiten, so wenig den Gesetzen, den Bedingungen treu bleibt, welche er aufzustellen nöthig fand — nur dem Scheine nach wenigstens das Joch rechtfertiget, das er sich und Andere auflegte, was wird erst der Fall seyn, wenn das Pecus imitatorum wohl seine Fehler, aber nicht seine Schönheiten zu fassen versteht? Dasjenige was dem Chor ein Recht verschaffen könnte auf der Bühne wieder zu erscheinen, hat sein Vertheidiger selbst unerfüllt gelassen und dennoch soll der Dichter seinetwegen die Wirklichkeit des jetzigen Lebens gegen die des ehemaligen vertauschen? Götter statt der Gottheit wieder einführen? Die Palläste aufthun, die Gerichte unter freiem Himmel herausführen; bloß damit wir auf unserer Bühne ähnliche Formen sehen, als einst die Griechen auf der ihrigen, sollten sie auch mit dem Wesen des Drama wenig verwandt seyn. Gesetzt indeß, man wollte aus Freude an dem Neuem, oder aus Vorurtheil für den großen Dichter, der es einzuführen versucht, auch wirklich jene Aenderungen in der Form der Tragödie unbedingt annehmen: ist es überhaupt möglich?

Würde nicht, um bei des Dichters eigenen Werken anzufangen, Don Karlos, Wallenstein und Maria Stuart ein sehr lächerliches Ansehen gewinnen, wenn im ersten etwa ein Haufen Spanischer Grande, im zweiten ein Trupp Cürassiere oder Scharfschützen, im dritten etwa die Dienstleute des Ritters Paulet ꝛc. zusammen den Mund aufthäten und irgend ein lyrisches Gedicht oder eine weise Betrachtung hersagten? Oder sollte Schiller sich bei der Wahl dieser Gegenstände vergriffen haben; sollten diese Stücke keine wahren schönen Tragödien seyn? Das sogenannte bürgerliche Trauerspiel müßte vollends ganz verschwinden; denn wie wäre es möglich, ohne allen Anschein von Wahrheit zu verwischen, z. B. in Emilia Galotti oder in Clavigo einen Chor anzubringen? Es bedarf nur eines unbefangenen Blickes, um sogleich einzusehen, daß schlechterdings kein Stoff aus der neuern Zeit zu einem Trauerspiele gewählt werden könnte, so bald jene erneuerte Veraltung, die Form der Griechischen Tragödie, als das Höchste der dramatischen Dichtkunst anerkannt würde, nach welchem jeder Dichter zu streben verbunden ist. Unsre ganze Welt und Wirklichkeit wäre uns genommen und wir wären, in Rücksicht auf die Tragödie, auf den schon so abgenutzten Kreis der alten Griechischen Fabelgeschichte beschränkt, oder müßten uns, wie in der Braut von Messina geschieht, in eine abentheuerlich aus Altem und Neuem zusammengeflickte Welt führen lassen, die noch viel interessanter für uns seyn muß, als die ältere mythologische, da es sich bei der ersten Ansicht verräth, daß sie nie existiren konnte und sie gleichwohl auch nicht reine Fabel ist, sondern unaufhörlich an die gegenwärtige Wirklichkeit erinnert.

Die Griechischen Dichter begingen nie die Lächerlichkeit ihr Volk zwingen zu wollen, an einer fremden Vorzeit oder Welt, die es nicht kannte, größeren Gefallen zu finden, als an der seinigen; sie führte sie ihm nicht einmal vor. Warum sollen denn wir unsre Welt, und die große reiche Ausbeute, die sie dem Dichter anbietet, aufgeben, und

bloß in der alten uns durchaus nicht verwandten Fabelzeit Genuß suchen, die gut oder übel in eine Art von Wirklichkeit maskirt wird? Will man sie benutzen, so thue man es gerade zu mit der Ankündigung eines Fabel- oder Wunderspiels; allein man setze nicht deshalb die wahre Tragödie, deren Stoff unserer Bildung gemäß, vorzüglich von der Wahrheit der Gefühle und ihres Ausdruckes Werth erhalten kann, herab, verlange nicht eine Gattung, als die höchste, einzig wahrhaft-poetisch geltend zu machen. Wer die wollen kann, verräth nicht nur jenen Mangel an Selbstständigkeit und Selbstschätzung, die man den Deutschen so unzählige Mal vorgeworfen hat; er zeigt eine fast sklavische Befangenheit des Geistes in dem, was er zuletzt studirt hat. Kaum begann die dramatische Dichtkunst in Deutschland eine regelmäßige Form zu gewinnen, so herrschte auch die Gallomanie in ihr, die so viel Lächerlichkeiten ausgebreitet hat und die Lessing so glücklich bekämpfte. Aus dieser gerieth sie in die Anglomanie, das heißt, aus der ängstlichen Förmlichkeit, in Formlosigkeit; und jetzt ist sie in die Grăcomanie verfallen, die im Grunde noch widersinniger ist, als jene beiden. Wann wird man endlich dahin gelangen, jede Art von dramatischer Form, die der Schönheit fähig ist, auf gleiche Weise zu schätzen, jeder gern das Bürgerrecht zu gönnen, die auf eine edle Weise Genuß gewährt? — Dahin einzusehen, daß jede Art des Stoffes eine andere Form verlangt — daß Chöre in Werken aus der Fabelzeit in der Wundertragödie — Verse in der Heldentragödie, edle Prosa in bürgerlichen Trauerspielen erlaubt seyn müssen, und daß alle diese Gattungen gleiches Recht darauf haben, geliebt und geschätzt zu werden. Auch das bürgerliche Trauerspiel! Schillers aroganter Scherz: „Was kann denn solchen Misere Großes begegnen?" ist eine lächerliche und sinnlose Witzelei. Wenn die auf dem Cothurn einherprangenden Helden nicht Wahrheit des Gefühls bei ihren Schicksalen zeigen, so verdienen sie keine Theilnahme — keine Zuhörer; so sind sie weiter nichts, als Puppenspielerei.

Und Wahrheit der Gefühle und interessante Begebenheiten werden doch wohl den bürgerlichen Ständen nicht etwa fehlen. Es scheint, als Schiller jene Zeilen schrieb, war er noch nicht, oder nicht mehr mit sich einig, worin das Wesen der Tragödie bestehe; und doch hatte er schon so vortreffliche Trauerspiele geliefert. — Als wenn man gerade etwas von der Theorie des Schalles verstehen müßte, um ein Virtuos auf der Flöte zu seyn.

Was die übrigen, Th. 140, S. 619, angeführte Gattungen des recitirenden Schauspiels anbetrifft, so erklären sich diese, nachdem was oben über Lust-, Schau- und Trauerspiel schon gesagt worden, von selbst nach ihrer Benennung.

Die Oper, s. Th. 105, S. 143 u. f. Die Oper hat in Italien ihren Ursprung genommen; denn zu Anfange des 16ten Jahrhunderts unternahmen ein Paar berühmte Tonkünstler, Vicenzo Galilei und Giulio Caccini Gedichte unter einfacher Begleitung eines Seiteninstrumentes herzusagen oder zu recitiren. Diese Versuche, welche als die ersten dieser Art angesehen werden müssen, gaben Veranlassung zu einem musikalischen Drama, Daphne genannt, s. auch Th. 105, S. 161, welches von Ottavio Rinuccini verfertigt und von Giac. Peri in Musik gesetzt war. Es wurde zum ersten Male in Florenz im Jahre 1597 mit dem lautesten Beifall aufgeführt. Zwei andere Schäferspiele, die Aegle von Giraldi und die Arethusa von Lollio, sollen um dieselbe Zeit am Hofe des Herzogs von Ferrara aufgeführt worden seyn, so wie man auch berichtet, daß Guarinis Pastor fido schon in der Mitte des 16ten Jahrhunderts musikalisch dargestellt worden. Die Musik zu diesen Schauspielen bestand größtentheils in einem Vortrage, der unserem jetzigen Recitative ähnlich war, welches nur selten durch Chöre unterbrochen wurde, und sich daher

dem Vortrage der Griechischen Tragödie näherte, deren Dialog ebenfalls unter einfacher Instrumentalbegleitung musikalisch deklamirt wurde. Für den eigentlichen Erfinder des Recitativs, so wie wir es jetzt haben, wird Emilio del Cavaliero gehalten, welcher seit dem Jahre 1470 Kapellmeister in Florenz war. Von demselben erschienen im Jahre 1590 zu Florenz zwei Pastorales: il Satiro und la Disperazione; auch hat er ein Oratorium, Anima e Corpo, in Musik gesetzt. Im Jahre 1597 ließ Horazio Vechi alle Rollen, auch sogar den Pantalon, den Doctor und Spanischen Hauptmann in Versen absingen. Bei der Vermählung des Königs Heinrich des Vierten wurde im Jahre 1600 das Singspiel Euridice von Rinuccini gedichtet und von Peri und Coccini in Musik gesetzt, in Florenz öffentlich aufgeführt. Nach Andern soll ein gewisser Johann Sulpitius, Verulamo genannt, um das Jahr 1480 auf dem Markte zu Rom, so wie auch vor dem Pabste und einigen Kardinälen Schauspiele mit musikalischer Deklamation gegeben haben, die erste Opernbühne wurde zu Venedig, im Jahre 1637 errichtet; allein die erste Opera buffa schon im Jahre 1624 aufgeführt. Bis zum Jahre 1616 war die Oper bloß auf Italien, ihr Vaterland, beschränkt, von dieser Zeit ab ging sie auch zunächst auf Frankreich über. Der Kardinal Mazarin war es, welcher Opernsänger aus Italien nach Paris kommen ließ, woselbst sie die erste Italienische Oper, Oepheus und Euridice, aufführten. Um dieselbe Zeit machte Perrin den ersten Versuch mit einer Französischen Oper, wozu er 1669 ein Königliches Privilegium erhielt. Ausser der ernsthaften Oper, wurde daselbst auch im Jahre 1678 eine komische Oper errichtet, welche mit glänzenden Baletten und Pantomimen ausgeschmückt wurde. — In Deutsch-

land entstand eine Art Opern, nämlich die mit Gesang verbundenen Fastnachtsspiele, schon im ersten Drittel des 17ten Jahrhunderts, wo Hans Sachs sein Wesen trieb; Martin Opitz verfertigte jedoch den ersten eigentlichen Operntext, welcher Daphne hieß und eine Nachahmung des oben erwähnten Italienischen Singspiels Daphne war. Hierauf schrieb Paul Thiemich die Oper Alceste, welche die erste ist, die 1693 zu Leipzig aufgeführt worden; nach Andern soll die komische Operette „der Teufel ist los" die erste komische Oper in Deutschland gewesen seyn; allein nach Flögel's Behauptung soll es daselbst eben so früh komische Oper gegeben haben, als ernsthafte. Zu Augsburg wurde im Jahre 1697 zum ersten Male eine Deutsche Oper aufgeführt und zu Nürnberg 1667 ein Opernhaus erbauet, in welchem man 1697 die erste Deutsche Oper, Arminius, aufführte. In Schweden wurde 1774 die erste Schwedische Original-Oper, Birger Jarl, von gebornen Schweden aufgeführt.

Bei den Italienern sind die Gattungen der Opera seria und Opera bussa strenger geschieden, als bei den Deutschen; jene ist weit ernster, für uns fast leer und langweilig, diese weit groteskkomischer und ächt national, welches auch der ihnen eigenthümliche Ausdruck und Charakter der Buffonerie bezeichnet, welche unnachahmlich ist. Ferner unterscheidet sich die Italienische Oper von der Deutschen hauptsächlich dadurch, daß darin durchgehends nicht gesprochen, sondern der Dialog recitativisch, das heißt, nach Noten, aber ohne Takt, gesungen wird. Unter den ersten Operndichtern zeichnen die Italiener den Apostolo Zeno und hauptsächlich den Metastasio aus, unter den komischen Goldoni und Andere; unter den Componisten Saccichini, Piccini, Cimarosa, Paesiello, Zingarelli, Martini, Rossini,

Generali ꝛc. Unter den Franzosen dichtete für die Oper Quinault, la Fontaine, la Motte, Marmontel, Javay, Sedaine, Etienne, Jouy ꝛc. Componisten waren Gretry, Monsigny, Dalayrac, Isouard, Boyeldieu, Catel, Mehul und die nationalisirten Spontini (jetzt in Berlin) und Cherubini. Unter den Engländern dichteten für die Oper Addison, Gay, Fielding, Kenrick ꝛc. Was die Opern oder Operettendichter der Deutschen anbetrifft, so sehe man solche weiter unten nach.

Wenn gleich die Musik bei der Oper das Wesentlichste ist, so folgt daraus noch keinesweges, daß diese über die Poesie herrsche, sondern daß beide in der innigsten Verbindung einander gegenseitig bestimmen. Der Dichter muß daher eine solche Handlung zu erfinden suchen, in welcher die Personen in solche Situationen gebracht werden, in welchen sie sich vorzüglich lyrisch aussprechen können, und mannigfaltige Affecte und Leidenschaften in verschiedenen Graden und Abstufungen abwechseln. Dieses hemmt zwar auf der einen Seite die strenge Ausbildung der Charaktere und den ununterbrochenen Fortgang der Handlung; allein man darf beides auch nicht bei der Oper suchen, und dann ist sie auf der andern Seite geschickt, gewisse Stoffe zu versinnlichen, welche sich dem strengen Drama leicht entziehen, welches besonders romantische Stoffe, als Feenmärchen, idyllische und romantische Bilder, deren Innerstes erst durch Musik vollkommen entwickelt und lebendig ausgesprochen wird. Eine sich in Musik auflösende Rede ist Zaubersprache, ist eine Rede der Feen, Gnomen, Sylphen und dergleichen leichten ätherischen Wesen, deren Daseyn von dem Zauber der Phantasie, aus der sie geschaffen worden, abhängt. Nur diese begeistert, entzückt auf Momente, und entrückt aus der wirklichen Welt. Hieraus folgt nun von selbst, daß

historische und heroische Stoffe, im strengen Sinne genommen, sich nicht für die Oper eignen. Der Operndichter muß mit der Natur der Musik vollkommen vertraut seyn, um sich, ohne Zwang, einem fremden Joche zu unterwerfen, musikalisch zu dichten, das heißt, sowohl den dramatischen Stoff, als die einzelnen Theile in der Ausführung so zu behandeln suchen, daß er der Tonkunst Gelegenheit giebt, das, was in der Sprache der Poesie zu arm ist, oder was nicht mit Worten ausgedrückt werden kann, durch die Zauberkraft der Musik auszudrücken. Haupterfordernisse bei der Oper sind daher, leicht gezeichnete und gut contrastirte Charaktere, dann eine Mannigfaltigkeit lyrischer Situationen, Angemessenheit des lyrischen Ausdruckes an den Charakter der Personen ꝛc. Ferner gehört zur musikalischen Poesie überhaupt, leichte, einfache Rhythmen, Gedanken, die mehr das Gefühl und die Phantasie, als den Verstand in Anspruch nehmen ꝛc. Da die Operndichtung aus der Phantasien-Welt rein geschöpft worden, so ist es auch begreiflich, warum der Operndichter so selten ist; denn wer, wie schon oben bemerkt worden, mit der Musik nicht innig vertraut ist, dem muß die Verbindung der Poesie mit Musik, zu welcher der Operndichter hinwirken soll, nur als eine unwürdige Dienstbarkeit, nur als ein Zwang der Poesie erscheinen. Man findet jedoch mehrere Opern, deren Stoff vollkommen für Musik geeignet ist, deren Text oder poetische Ausführung der Poesie des Stoffes aber empfindlich widerspricht, welches nur beweiset, daß ein mit Musik Vertrauter, einen günstigen Stoff erfinden kann, ohne ihn auch im Einzelnen mit der erforderlichen Bildung poetisch auszuarbeiten. So ist z. B. der Stoff des Don Juan und der Zauberflöte höchst musikalisch und an sich auch poetisch, aber man wird nicht ableugnen können, daß

die redenden Deutschen Texte, so wohl im Dialog, als in den einzelnen Singstücken, zum Grunde gelegten Versen, zum Theil höchst fade, platt und holpericht ausgearbeitet sind, wer mag es aber auch von der andern Seite leugnen, daß es möglich sei, ächt poetische Texte unterzulegen, ohne die Idee des Ganzen anzutasten, wenn nur der Gegenstand an den rechten Mann kommt und er die Arbeit dankbar findet. So viel ist gewiß, daß die Oper noch einen weit größeren und tieferen Eindruck auf Gebildete machen würde, wenn sie sich auch in poetischer Hinsicht durchaus vollendete. Müllner hat Recht, die Oper, wie sie gegenwärtig ist, ein Rührei von Poesie und Unsinn zu nennen; von der andern Seite soll sich aber auch die Musik zur dramatischen Poesie erheben. Hierzu ist nothwendig, daß sie, nämlich die Musik, in der Oper charakteristischer und gedrängter sei, als eine andere Musik, die sich mit Poesie verbindet, und daß sie nicht durch lange Concertstücke den Gesang der Handlung völlig aufhalte. Salieri's Axur ist hier ein Muster. Der Natur des Kunstwerkes gemäß, muß sie einen Gesammtcharakter tragen, wie z. B. Mozart's Zauberflöte sich durch ihren feierlich ernsten Charakter, ungeachtet der eingeflochtenen naiven Parthien, von dem sinnlich lebendigen Colorit eines Figaro oder anderer Mozartschen Opern sprechend unterscheidet. Ferner muß es, wie im Figaro ꝛc., auch gewisse, durch Musik individualisirte Charaktere geben, und ihre lyrischen Monologen und Dialogen, als Arien, Cavatinen; Duette, Terzette ꝛc., müssen in gehöriger Abwechselung unter einander und mit dem kräftigen Chore, dem Ganzen eine erfreuliche Mannigfaltigkeit verschaffen. Die Hauptaufgabe des Komponisten ist aber: die im Texte ausgesprochenen Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen, mit der der

Tonkunst eigenthümlichen Stärke und Eindringlichkeit auszudrücken.

Die Opera seria unterscheidet sich von der Opera buffa durch den ernsten, großen Styl in der Musik, welcher durch die Fabel bestimmt wird; dagegen ist die Musik der letzteren leicht und gefällig; überhaupt eignet sich ein komischer Stoff mehr zur Oper, als ein ernsthafter, weil eine gefällige, heitere Musik mehr das Gefühl belebt, als eine mehr ernste, heroische. Im Ganzen genommen sind die Gränzen des Ernsthaften und Scherzhaften schwer zu bestimmen. So würde Spontini's Vestalin eine Opera seria und Cimarosa's Matrimonio segreto eine Opera buffa genannt werden können, und Mozart's Entführung aus dem Serail, so wie die Paersche Opern würden zu dem mittlern Styl, mezzo stylo, gehören. — Die wirkliche Oper oder das musikalische Drama darf nicht durch gesprochenen Dialog unterbrochen werden, sondern die Stelle des letzteren muß das der gesprochenen Rede sich annähernde musikalische Recitativ vertreten. Warum dies heutzutage bei den Deutschen nicht so sehr ansprechen will, liegt an der Seltenheit gut recitirender Sänger bei denselben und an der Seltenheit der Komponisten, welche das Recitativ über die gewöhnlichen bedeutungslosen Phrasen zu erheben im Stande sind, durch welche musikalische und unmusikalische Personen sich gelangweilt finden; endlich vielleicht auch an der Gewöhnung und Entwöhnung der Deutschen. — Uebrigens muß zur Erhöhung der Musik auch das Scenische mitwirken; denn nur durch schöne Dekorationen, durch ein reiches Costüme, überhaupt durch Mitwirkung von allem in der malerischen und architektonischen ꝛc. Kunst, wird der Zauber des Ganzen erhöhet oder bilden sich die einzelnen Schönheiten zu einem Ganzen, und in dieser Hinsicht möchte wohl eine große

Oper, auf unserer Berliner Bühne aufgeführt, jetzt Alles übertreffen, was in dieser Hinsicht auf andern Bühnen in Deutschland, ja in Europa geleistet wird. Wie groß die Opernpracht zu Ende des 17ten Jahrhunderts in Italien war, beweiset, als Berenice, von Foreschi zum ersten Male im Jahre 1680 zu Padua aufgeführt wurde. Sie hatte drei Chöre. Der erste Chor bestand aus hundert Mädchen, der zweite aus hundert Soldaten, der dritte aus hundert Rittern. Im Triumphzuge befanden sich vierzig Jäger mit Hörnern, sechzehn Trompeter zu Pferde, sechs Tambours, nebst vier und zwanzig andern Musikern; eine Menge Fahnenträger, Pagen, Jäger, Stallmeister, zwei Löwen, von Türken, zwei Elephanten, von Mohren geführt, Berenicens Triumphwagen von sechs Schimmeln gezogen, sechs andere Triumphwagen für die Heerführer, sämmtlich mit vieren bespannt; sechs andere Wagen mit Beute und Gefangenen, vor jedem zwölf Pferde. Die Verwandlungen der Bühne stellten vor: eine sehr große Ebene mit Triumphbogen; eine andere mit Zelten und Pavillons; einen Wald zur Jagd, worin wilde Schweine, Hirsche und Bären gesetzt wurden; einen Marktplatz, über den der Triumphzug ging; die Königlichen Säle der Berenice; den Tempel der Rache, ein geräumiger Hof mit einem bedeckten Gange, durch den der Triumphzug zog, an dessen Eingang Alles abstieg; den Königlichen Speisesaal; eine Gemäldegallerie und den Königlichen Marstall mit hundert lebenden Pferden. Zum Schlusse senkte sich eine große goldene Kugel aus der Luft, welche sich öffnete und acht blaue Kugeln auswarf, auf welchen die Tugend, Großmuth, Tapferkeit, Heldenliebe, der Sieg, der Muth, die Ehre, die Unsterblichkeit saßen, welche in den Lüften einen Chor anstimmten. Diese zu große Pracht zieht aber von der wahren Handlung ab, die

sie, wie eine Schale den Kern, umgiebt. Man muß daher bei Ausstattung der Oper mit äußerer Pracht, auch mit gehöriger Sparsamkeit zu Werke gehen, und sie nur da anbringen, wo sie die Haupthandlung nicht stört. —

Unsere jetzige komische oder romantische Oper ist ein Zusammensetzung der Opera seria und der Opera buffa der Italiener, nur mit dem Unterschiede, daß der Dialog derselben wirklich gesprochen und nicht recitativisch gesungen wird. Sie fängt hauptsächlich mit der Operette eigentlich in der ersten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts an. Für die Deutsche Oper und Operette, oder für das große und kleine Singspiel dichteten von Göthe, Gotter, Bretzner, Stephani, J. G. Jacobi, Herklots, Großmann, Bergopzomer, Vulpius, Michaelis, v. Kotzebue, Bürde, Schikaneder, Kind, Th. Hell (Winkler.) — Als Komponisten für das Deutsche Singspiel sind die bekanntesten: Weiße, Hiller, v. Dietersdorf, Benda, Winter, Mozart, Weigl, Reinhardt, Kunzer, Haydn, Wölfl, Naumann, Neefe, Beethoven, Weber ꝛc. ꝛc. Zu den vorzüglichsten Deutschen romatischen Opern gehören: die Zauberflöte, Don Juan, das unterbrochene Opferfest, der Baum der Diana ꝛc.

Die Operette, s. daselbst, S. 164. u. f. Unter den Deutschen wurde die Operette in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, vorzüglich von Weiße und Hiller, mit großem Beifall bearbeitet, obgleich sie schon früher bei denselben bekannt war, und von den Franzosen zu uns herüber gekommen seyn soll. Die Operette im älteren Sinne ist ein mit Lieder- und Romanzengesang vermischtes Schauspiel, welches sich von der eigentlichen Oper so unterschied, daß bei dieser der gesprochene Dialog nie eintrat, in jener aber Gesang und Dialog, wie jetzt in den meisten Deutschen Opern, abwechselte.

Man that es anfänglich nur bei komischen Opern, welche man auch komische Operetten nannte, späterhin ward diese Abänderung auch in die ernste Oper eingeführt, so daß man jetzt unter Operette, wie in den frühesten Zeiten, nur ein Singspiel von geringerer Ausführung, kleinerm Umfange und leichterm Charakter, unter Oper aber die umfassenste Gattung des Singespiels versteht. Andreas Gryphicus lieferte in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Singespiele, oder wie er sie nennt, Lust- und Gesangspiele, z. B. Piastus, ein Lust- und Gesangspiel in sechs Aufzügen. Die bekannte Legende aus der alten Polnischen Geschichte gab den Stoff zu demselben. Engel kehren bei dem Piastus ein, segnen sein Haus und werden von ihm verehrt. Ferner das verliebte Gespenst; die geliebte Dornrose. Die Hauptepoche des Deutschen Singespiels oder der Operette fällt in das letzte Drittel des verwichenen Jahrhunderts; s. auch oben, S. 63.

Zu den kleinen Arten des Singespiels gehören das sogenannte Intermezzo der Italiener, welches man zwischen größere Stücke oder andere dramatische Produkte einschiebt, weil es nur wenige Personen und musikalisch begleitete Situationen enthält. Die Melodramen, wie Rousseau's Pygmalion, Monodramen, wie Kramer's Klavigo, und Duodramen, wie Herklot's Sulmalle; welche in der letzten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts ein besonderes Glück auf der Bühne machten, gehören nicht zu den Singespielen; sie sind nur eine besondere Art musikalischer Dramen, in welchen entweder die Deklamation und Mimik ununterbrochen begleitet wird, oder die Musik nur die Pausen der Rede ausfüllt, oder an sich die Musik bald abwechselnd begleitet, bald nachfolgt.

Das Ballet, eine durch den Tanz hervorgebrachte allegorische Handlung. Der Raub der Helene

erzählt der epische Dichter; im Drama wird er mit allen dabei vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geist dieser Handlung und die Aeußerung der verschiedenen, dabei vorkommenden Leidenschaften durch bloße Stellung, Gebehrden und Bewegung von Musik begleitet, vorgestellt. Man ist zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; hierüber verdient aber Noverre, der seine Kunst mit dem Auge eines Philosophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen deutlich und ohne Verwirrung vorstellt, für eine bloße Lustbarkeit*). Der gemeine Tanz ist eine Lustbarkeit für die tanzenden Personen und braucht nichts, als dieses zu seyn; das Ballet ist dagegen ein Tanz, der die Zuschauer interessiren soll, daher steht dieses weit über dem gemeinen Tanze; es ist ein Schauspiel oder macht doch einen Theil desselben aus. Es muß daher dem allgemeinen Charakter des Schauspiels an sich haben; es muß die Handlung, die vorgestellt wird, wie im Drama, ihre Einheit haben; was aber Zeit und Ort anbelangt, so ist man hierin nicht so strenge, als im Drama; man sucht diesen Fehler durch die Dekoration zu verstecken. In den Figuren muß das Charakteristische der Personen ausgedrückt werden; daher wäre es sehr zu wünschen, daß Balletmeister

---

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et sans embarras l'action, qu'il représente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet, dont je ne sentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une exposition, un noeud, un denouement, ne sera plus qu'un simple divertissement de danse. Vid. Lettres sur la danse p. Mr. Noverre.

hierin die Natur besser studirt und über den Ausdruck der Leidenschaften und Situationen mehr Beobachtungen gesammelt hätten. Noch zu Ende des verwichenen und in dem ersten Lüstre dieses Jahrhunderts, verdienten die Ballets wohl nicht unter die Werke des Geschmacks gezählt zu werden, so wenig Geistreiches und Ueberlegtes stellten sie vor. Man gewahrte seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsameren Geberden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen auf der Schaubühne herumrasen, und Niemand konnte errathen, was dieses Schwärmen vorstellen sollte. Man kann sich wohl nichts Ungereimteres denken, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung, eine so abgeschmackte Lustbarkeit auf der Bühne zu sehen, welches an dem Tonkünstler und Balletmeister liegt, welche mit dem Dichter gemeinschaftlich handeln müssen; so wie überhaupt Dekorationen, Maschinen und Musik, den Gedanken, der ausgedrückt werden soll, erheben müssen. Der Dichter muß z. B. solche Handlungen wählen, die sich durch Tänze vorstellen lassen; es müssen entweder wirkliche Handlungen, oder Allegorien und redende Bilder seyn; denn leere und nichts bedeutende Bewegungen sind gegen die Absicht derselben. Uebrigens ist diese Art der Vorstellungen sehr alt. Aristoteles hat schon Regeln davon gegeben. Er sagt: Das Tanzspiel ist eine Nachahmung derjenigen Sachen, die man sagt und singt durch abgemessene Geberden und Bewegungen des Leibes; er verlangt, daß man Sitten und Gemüthsbewegungen durch harmonische Bewegungen und tacktmäßige Tänze ausdrücken müsse. Nicht die seltsamen Sprünge machen einen Tanz zum Ballet, nicht gezwungene und schwere Stellungen und Geberden, wovon man nicht weiß, was sie vorstellen sollen, sondern die Bedeutung derselben,

die der Zuschauer mit leichter Mühe finden kann. Hier eine kurze Geschichte des Ballets.

Die Griechen, die eine vortreffliche Einsicht und feine Empfindungen hatten, fingen sehr frühzeitig an den Tanz, als eine Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften anzusehen, sie nahmen ihn auf das Theater und hier erhielt er durch die Kunst viele Zusätze, ohne etwas von der Natur zu verlieren. Er wurde ein regelmäßiges Schauspiel, welches aus allen schweren Theilen zusammengesetzt war. Anfangs brachten die Athenienser selbst allegorische Vorstellungen auf die Bühne, bald aber wurde der theatralische Tanz eine Nationalhandlung. Man bildete z. B. die Irrgärten des Labyrinthes in Creta, und die Bemühungen die Theseus anwandte, herauszukommen, desgleichen seinen Streit mit dem Minotaurus und seinen Triumph ab. Die fruchtbare Einbildungskraft der Griechen gab ihnen tausend Erfindungen, die sie auf diese Art in Ausübung brachten. Die Geschichte nennt verschiedene Balletänzer, die die Aufmerksamkeit der Nation auf sich gezogen hatten. Die Römer gaben in diesem Theile der Kunst den Griechen nichts nach. Unter der Regierung des Augustus stieg diese Kunst sehr hoch; so wie überhaupt dieser Monarch die Römer mit angenehmen Zeitvertreib belustigte, um sie von dem Politischen ganz abzuziehen; der Tanz war daher eines der vornehmsten Stücken davon. Batylus und Pylades wetteiferten mit einander, welcher der beste und bedeutendste Theatertänzer wäre. Diese Meister zogen viele Schüler, und so nahm diese Kunst dermaßen zu, daß sie fast an keinem Orte so weit getrieben ward, als in Rom. Unter Nero's Regierung stellte ein Tänzer die Thaten des Herkules vor: Herculem saltabat, sagt der Lateiner. Er bezeichnete alle die verschiedenen Situa-

tionen dieses Helden mit so vieler Wahrheit, daß ein König aus Pontus, der das erste Mal diese Art Schauspiele sah, dermaßen davon entzücket wurde, daß er sich diesen ausserordentlichen Tänzer vom Kaiser, als eine Gnade, ausbat; denn, sagte er, ich habe Barbaren zu Nachbaren, deren Sprache kein Mensch versteht, und die niemals die meinige haben lernen können. Durch die Geberden dieses Mannes werde ich ihnen meinen Willen zu verstehen geben können. Hier würde man nun die Frage aufwerfen müssen: wodurch kamen die Römer zu einer solchen Stärke in den Ballettänzen? Waren die angeborenen Geschicklichkeiten und eine tägliche Uebung der Aerme, der Füße und Beine die einzigen Talente dieser außerordentlichen Tänzer? Man würde sich sehr irren, wenn man dieses glaubte. Die Ausführung ihrer Tänze erforderte zwar alle diese Dispositionen des Körpers in einem vorzüglichen Grade; allein die Composition der Tänze selbst, setzt eine unendliche Menge vereinigter Vollkommenheiten voraus, die ein Werk des Verstandes waren. Man muß die Menschen fleißig studirt haben, wenn man sie auf diese Art schildern will; man muß die Eigenschaften gründlich erforscht haben, wenn man sich unterstehen will, sie durch Geberden und Stellungen taktmäßig auszudrücken; man muß mehr verstehen, als den mechanischen Theil der Tanzkunst, wenn man in einem Ballete charakteristisch tanzen will; man muß zugleich Dichter und guter Dichter seyn. Luzians Gespräch vom Tanz, lehrt uns das Ballet der Römer schätzen. Man wird leicht einsehen, daß erst viele Versuche gemacht werden mußten, ehe dieser Theil des Drama auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht werden konnte. Athenäus nennt uns eine ganze Menge solcher Ballete, die schon als Meisterstücke aufge-

führt worden, und die man bei den Trauer- und Lustspielen als Zwischenspiele aufführte. Bei dem Einfall der Barbaren in das Römische Reich, fanden auch die Ballete unter den Ruinen dieses wichtigen Staates ihr Grab. Ueber tausend Jahre lebte man in einer Barbarei, darein man aufs Neue gefallen war. Das funfzehnte Jahrhundert, welches die Wiedergeburt aller Künste und Wissenschaften war, sah auch diesen Theil der schönen Künste, obgleich in anderer Gestalt, wieder aufblühen. Den ersten Versuch machte Bergonz von Botta, bei einem Feste, welches er in Tortona dem Herzoge von Meiland zu Ehren anstellte. In einem prächtigen Saale, der mit einer Gallerie umgeben war, auf welcher viele Tonkünstler mit verschiedenen Instrumenten vertheilt waren, hatte man eine leere Tafel gesetzt. Hier erschien Jason und die Argonauten nach einer kriegerischen Musik. Sie brachten das goldene Vließ, stellten es auf die Tafel und fingen einen Tanz an, der die Bewunderung, die sie gegen den Herzog und seine Gemahlin hatten, ausdrückte. Es erschienen hierauf noch mehrere Götter und Musik und Tanz mit allegorischen Vorstellungen. Dieses Fest machte in ganz Europa Aufsehen; man beschrieb es nicht nur historisch, sondern Dichter und Tonkünstler machten kritische Anmerkungen darüber. Obgleich dieser erste Versuch nicht regelmäßig zu nennen war, so war er doch voller Erfindung und feuerte die Einbildungskraft an, ähnliche Versuche anzustellen, und dieses geschah auch; denn es erschienen die sogenannten großen Ballete, deren man sich bediente, um angenehme Begebenheiten am Hofe zu verherrlichen. Nach den Ideen, die man von dem Tanze der Alten hatte, schien diese Art der Schauspiele der größten Mannigfaltigkeit fähig zu seyn. Nichts war in der Natur, das man nicht auf diese Art

vorstellte. Man erfand historische, fabelhafte, poetische, allegorische, moralische Ballete, nachdem die Handlung, die man vorstellte, aus dem einen oder dem andern Gebiete hergenommen war. Man drückte natürliche Sachen aus, z. B. die Nacht, die Jahreszeiten ꝛc. Es gab einige, die eine Moral unter einer feinen Allegorie enthielten; in andern herrschten naive Ausdrücke von bekannten Begebenheiten oder von gewöhnlichen Dingen, die man der Freude und des Scherzes fähig hielt. Man theilte diese Werke ordentlich in fünf Aufzügen ein, ein jeder bestand aus drei, sechs, neun, bis zwölf Entreen. Ein Entree bestand aus einer oder mehreren Quadrillen von Tänzen, die durch ihre Schritte, Geberden und Stellungen den Theil der allgemeinen Handlung, die sie vorstellten, ausdrückten. Um der Vorstellung mehr Leben zu geben, bereicherte man das Orchester mit verschiedenen Instrumenten; man führte neue Charaktere ein, man bezeichnete die Sitten, die Alter, die Leidenschaften, man gab einem jeden Tänzer gleichsam die Physiognomie der Personen, die er vorstellen sollte. Um die Illusion zu erhalten, nahm man die Zuflucht zu Maschienen, wodurch man das Wunderbare wahrscheinlich machte. Die Kunst mußte der Natur zu Hülfe kommen, und man setzte Alles in Bewegung, um Neugierde zu erregen und zu blenden. Der Aufwand, den man auf diese großen Ballete machte, war der Pracht der Höfe, wo sie angestellt wurden, angemessen. Man machte hierauf verschiedene Aenderungen in dieser Art des Schauspieles; man verband nämlich damit den Gesang und verlegte die Scenen in die verschiedenen niedrigen Lebensarten der Menschen, woraus die Pastoralen und andere Arten entstanden. Wegen der Mannigfaltigkeit, die man darin anbringen konnte, wurde der Gebrauch derselben sehr ausgebildet; allein aus

derselben Ursache sind sie auch nicht von gleicher Güte; ja man kann vergleichungsweise sagen, daß man weit mehr gute Opern, als Ballets hat. Ueberhaupt unterschied sich das Ballet der mittleren Zeiten von den Pantomimen der Alten nicht bloß dadurch, da es mit Rede untermischt war (der eigentliche Gesang war nicht immer damit verknüpft) sondern auch dadurch, daß nichts mehr von jener, mit dem ersteren unzertrennlich verknüpften Gestikulation dabei Statt fand. Die schönsten und glänzendsten hat der Turiner Hof gegeben. Ihr Erfinder war ein Graf Aglio, von Deutschen sind dem Hrn. v. Blankenburg nur zwei, von David Schirmern verfertigte und zu Dresden in den Jahren 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte, bekannt. Das erste heißt ein Ballet von Paris und der Helena; das zweite das Ballet der Glückseligkeit. Cahusac sagt überhaupt von ihnen: sie hatten zwar viel Bewegung, aber keine Handlung. Der Tanz malte eine Person der Fabel und Geschichte; allein das Gemälde glich dem gewöhnlichen Gemälde, welches nur einen Augenblick darstellen kann. Der zusammengesetzte Tanz dagegen, der die Leidenschaften ausdrückte, konnte nur im Vorbeigehen darin Platz finden.

Gegen das Ende des 17ten und am Anfange des 18ten Jahrhunderts hörte das Ballet, in so fern es bloßer Tanz ist, oder das, was man so nannte, in Frankreich auf, etwas für sich allein Bestehendes dieser Art zu seyn; es wurde mit dem eigentlichen musikalischen Drama oder mit Gesang verbunden; der Tanz wurde den Worten ganz untergeordnet und sollte die Handlung gleichsam nur in Gang bringen, sie beleben, sie vollständig machen. So entstand diejenige Dichtungsart, welche bei den Franzosen noch jetzt Ballet heißt. Der Er-

finder dieser Anwendung des Tanzes war Quinault und das Fest des Bacchus und der Liebe, im Jahre 1671, das erste Werk von dieser Gattung. Es wurde von ihm aber noch nicht Ballet genannt, sondern Pastorale; er verfertigte aber in der Folge zwei Stücke unter einem Titel, den Triumph der Liebe und den Tempel des Friedens; allein in allen führt eigentlich weder der Tanz die Handlung, noch die Handlung eigentlich den Tanz herbei. Die auftretenden Personen haben keinen eigenen Zweck; sie erscheinen nicht, um irgend eine Handlung für sich selbst auszuführen; sie sind Werkzeuge in der Hand des Dichters, um die Zuschauer zu vergnügen und Ludwig dem Vierzehnten Schmeicheleien zu sagen. Wirklich selbstthätige Wesen führte erst La Motto, im Jahre 1697 in das Ballet ein. In seiner Europe galante, welche in dem gedachten Jahre erschien, und wozu Campra die Musik machte, entspringt Tanz und Gesang aus der eigenen Gemüthsstimmung der handelnden Personen; sie wollten durch jene entweder Liebe erwecken oder bezeugen ꝛc. Dieses Stück wurde in der Folge, im Ganzen, Muster des Ballets und der Charakter desselben dadurch dahin bestimmt, daß, so wie in der Oper, Tanz, Gesang und Vergnügungen sich aus dem Stoffe der Handlung entwickeln, so in dem Ballete sich aus dem Tanze und Gesange eine Handlung entwickeln muß; jene sind daher die Grundlage dieser; allein die Handlung selbst hat deswegen weder in den Stücken des La Motte, noch in den seiner Nachahmer, Einheit; die verschiedenen Entreen machen kein unter sich und durch sich selbst verbundenes Ganzes, sondern eben so viel kleine Handlungen aus, welche nur durch gleiche Zwecke, oder allgemeine gleiche Beziehungen, die mit den verschiedenen einzelnen Handlungen nichts gemein haben,

mit einander verknüpft worden sind; auch ist der Tanz auf keine Art charakteristisch darin, das heißt, er stellt keine besondere Handlung dar. Die in der Europe galante auftretenden vier verschiedenen Nationen unterscheiden sich durch die Eigenheiten einer jeden, auch nicht von einander; man tanzt darin, um zu tanzen, und man muß ein Franzose seyn, sagt Herr von Blankenburg, um dem de la Motte die Erfindung so hoch anzurechnen, wie es geschehen ist. Indessen gebührt ihm doch dieses Verdienst, sehr bald ähnliche veranlaßt zu haben. Schon im Jahre 1699 verfertigte Regnard das Carneval von Venedig, welches Campra in Musik setzte, und in welchem an einen doppelten Liebeshandel unter gewöhnlichen Menschen verschiedene Vergnügungen des Carnevals, und also auch Tänze geknüpft sind, ohne daß sie mit der Handlung selbst auf andere Art in Verbindung stehen, als in so fern sich diese zur Zeit des Carnevals zuträgt. Er heißt das Stück Comedie-Ballet, und obgleich viele frühern Stücke der Französischen Bühne, welche Zwischenspiele hatten, wie Psyche, die Prinzessin von Elis, George Dandin und der eingebildete Kranke, schon diesen Namen führen, so ist er denn doch nachher nur derjenigen Gattung geblieben, von welcher der Tanz sich nicht so, wie von jenen, die ohne ihn können vorgestellt werden, zierlich trennen läßt; allein dieses Stück wirkte minder, als ein ähnliches Stück eben dieses La Motte, le Carneval et la Folie, und wenn bloß von theatralischen Vergnügungen die Rede ist, so verdient es den Vorzug. Der Tanz wird darin durch die handelnden Personen selbst ausgeführt, oder doch veranlaßt, und dieses wurde dadurch wahrscheinlich genug, daß diese Personen übernatürliche und allegorische Wesen, der Gott Plutus, die Jugend, die Thorheit und das Carneval sind, obgleich der Dich-

ter auch wirkliche Wesen, wie ein Trupp Matrosen, einen Dichter, einen Musikus ꝛc. als Untergebene der Thorheit mit eingeführt hat. — Eine dritte Gattung des Ballets, ist die Pastorale Ballet, deren Erfindung sich auch von La Motte herschreibt. Zwar nannte, wie schon oben erwähnt worden, Quinault sein vorzüglich aus Tänzern zusammengesetztes Fest des Bacchus und der Liebe auch Pastorale, aber in der Issé des La Motte, die bereits im Jahre 1697, und vermehrt im Jahre 1708 auf dem Theater erschien, hängt der Tanz mehr mit der Handlung der Personen zusammen, oder vielmehr das Stück hat eine für sich selbst bestehende Handlung, und die darin tanzenden Schäfer, Faunen, Satyren, Driaden ꝛc. verbinden damit einen eigenen Zweck. Alle diese Gattungen haben in der Folge verschiedene Abänderungen erlitten, oder Zusätze erhalten. So führte z. B. Danchet im Jahre 1710 in den von Campra gesetzte Fêtes Venitiennes komische Entreen oder Tänze, und ein Anderer, Helden, Könige, Fürsten in das Ballet ein, welches zur Unterscheidung von dem gewöhnlichen nun Ballet heroïque genannt wurde; zu der wichtigsten Verbesserung machte Füselier mit seinen, im Jahre 1723 geschriebenen, und von Colin de Blamont gesetzten Fetes grecques et romaines einen Anfang. Er versuchte darin den Tanz wirklich darstellend zu machen, oder einen Theil der Handlung wirklich tanzen zu lassen; allein er brachte diesen Tanz unschicklich an. Er ließ z. B. den Kampf der Sänger in den Olympischen Spielen dadurch vorstellen, indem dieser Kampf, der eigenen Anlage seines Stückes nach, schon geendiget war. Den wichtigsten Schritt aber, that Cahusac mit seiner, im Jahre 1747 gespielten und von Rameau gesetzten Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Er

verband darin nicht allein die Maschienerien mit dem Ballet, sondern der Tanz in seinem Stücke ist auch zu gleicher Zeit ein wesentlicher nothwendiger Theil des Inhaltes; allein das Stück schien nicht Beifall zu finden, und der wirklich handelnde oder Handlung ausdrückende Tanz ist dadurch nicht auf dem lyrischen Theater eingeführt worden. In jetziger Zeit braucht man die Ballets als Nach- und Zwischenspiele. Sie würden eine noch größere Wirkung auf der Bühne hervorbringen, wenn man sie mit der Hauptvorstellung in eine Verbindung brächte. Ueberhaupt hat der Tänzer dasjenige in seiner Gewalt, wodurch sich die Leidenschaften am kräftigsten äußern; wenn er den Gegenstand, der bisher nur den Geist beschäftigte, in einem neuen Gesichtspunkte zeigt. In so fern also die Schauspiele überhaupt wichtig seyn können, kann es auch das Ballet seyn.

Was die Musik zu den Balleten anbetrifft, so muß solche weit malerischer und treffender seyn, als alle Opernmusik; denn hier, bei dieser, nimmt sich der Gesang immer mehr Freiheit, wobei oft der Ausdruck sehr leiden muß; in der Balletmusik hat dagegen nichts als Empfindung Statt; alle Schritte und Bewegungen der Tänzer müssen genau bemerkt seyn. Es ist daher widersinnig, bei den Arien der Handlung ein ordentliches Andante oder Allegro anbringen zu wollen; denn es muß die Tonart, die Bewegung, die Stärke und Schwäche des Orchesters, die Anzahl der beitretenden Instrumente eben so wachsen und abnehmen, wie die Leidenschaft des Schauspielers zu- oder abnimmt. Welche Wirkung könnte man sich aber von einem plannäßig, bald in diesen, bald in jenen Ton ausweichenden und nach den strengsten Regeln der Tonreinheit genau abgefaßten Tonstücke versprechen? Ferner müssen die

Blaseinstrumente, als das Gewürz, nicht gemißbraucht, nicht zu oft oder zu beständig angewendet werden. Sie sind nur da, um heftige Bewegungen, aufbrausende Leidenschaften, tobende Schilderungen auszudrücken; um aber einen angenehmen Zauber auf das Herz zu bewirken, um hier einen nicht so leicht verhallenden Eindruck zurück zu lassen, wird ein ödes Hoboensolo, ein banges verlassenes Solo von der Flöte und des traurig heulenden Fagots am rechten Orte seyn. Man findet aber ihre Wirkung, ihre Kraft, nur zu oft dadurch heruntergesetzt, daß sie immer mitpfeifen. Wenn bei ruhigen, bedenklichen Handlungen die Violinen oder Geigen so naif, so unschuldig und in großer Mannigfaltigkeit fortwandern, von Ton zu Ton, von Harmonie zu Harmonie das Speculativische des Gedichts treu verfolgen, da ist der Zuhörer sich selbst überlassen, mit starren Augen harrt er des ungewissen Ausganges; er empfindet mit, bis ihm endlich derselbe durch die süßen Flötentöne, durch die Töne der Hoboe und des Fagots angekündigt wird. Der Tanzmelodien, die für die Tänzer, um ihre Fertigkeit in den Füßen zu zeigen, geschrieben werden, sind fast nicht zu zählen. Die Hauptarien sind im ernsthaften Ballete der Chaccon, und im komischen der Contretanz; sie leisten in den Balleten das, was in den großen Opern die Schlußchöre und in den komischen Operetten die Finale leisten. Beide kommen darin überein, daß sie sehr ausgeführt sind und immer mit den Solotänzen der Hauptpersonen und Sprüngen, dann mit dem vereinten, fast zusammengeketteten Beitritte der Figuranten abwechseln.

Das Liebhabertheater. Was kann man von einem Liebhabertheater erwarten? würde man hier billig fragen müssen; wirkt ein solches Theater auf die Ausbildung, auf die Sitten der Nation?

Ob ein solches Theater auf die Sitten der Nation wirkt, ist eine etwas schwer zu lösende Aufgabe, indem hier nur die Einzelnheit in Betrachtung kommt, und ob diese dabei gewinnt, hängt wieder von dem Vereine ab, der sich zu einem solchen Vergnügen bildet. Uebergehen wir daher hier die Ansicht des Liebhabertheaters von dieser Seite, und betrachten wir dasselbe nur von Seiten des Kunstgenusses. Kunstantheil, Vergnügen am geselligen Leben, oder Zeitvertreib sind die Triebfedern, welche zur Errichtung eines Liebhabertheaters beitragen; da nun bei einem solchen Unternehmen Freiwilligkeit und Eifer hauptsächlich herrschen, so ist man auch in Hinsicht der Leistungen zu Erwartungen berechtiget. Wenn den Mitgliedern derselben das abgeht, was man Bretterssicherheit nennt, so haben sie dafür um so mehr guten Willen und lebendigen Humor. Das erste führt weiter, und was bei dem zweiten möglich ist, ist zu bekannt, als es noch hier zu erwähnen; denn nichts geht dem verpflichteten Schauspieler so leicht verloren, als der Humor. Selbst diejenigen, die diese schöne Naturgabe sich lange erhalten, können doch, da sie oft und zu bestimmter Zeit damit in Besitz seyn sollen, Beweise davon zu geben, nicht so sicher seyn, als der Schauspieler des Liebhabertheaters es zu seyn vermag, da er nur selten und aus freiem Willen davon Gebrauch macht. Dazu kommt nun noch, daß der Umfang des Gebäudes vom Liebhabertheater gewöhnlich nur klein ist, und daher Jedermann seine Sprechorgane so gebrauchen kann, wie es ihm im gemeinen Leben üblich und bequem ist. Dieser Umstand ist von großer Bedeutung. Das Sprechorgan, welches dahin angestrengt werden muß, zweitausend Menschen vernehmlich zu seyn, und welches gleichwohl im Ausdruck von Leidenschaften, im Verhältniß mit dem ersten, schon

verstärkten Anfange, noch an Kraft zunehmen soll, ist als ein ganz anderes Organ, wie das gewöhnliche, zu beurtheilen. Bei dem Schauspieler von Profession, hört es erst nach der Uebung einer Reihe von Jahren auf, ein fremdes Organ zu seyn. Die Schauspieler des Liebhabertheaters können die Modulationen, welche sie gebrauchen wollen, mit Sicherheit in Uebung setzen, da sie den Grundton nicht zu verändern nöthig haben. Die meisten Proben, welche sie veranstalten können, und wovon die Mehrsten einräumen, daß sie ihnen vorzüglich Vergnügen machen, geben ihnen Gelegenheit, die kleinen Freiheiten, welche so vorzüglich das Glück der Stücke durch das Leben, was die Charaktere daraus empfangen, gründen, mit Auseinandersetzung und Bestimmtheit zu sichern. Die Kritik schreckt sie nicht zurück und die allgemeine Erkenntlichkeit für ein Vergnügen, was man nicht zu fordern berechtiget ist, erhebt ihre Kräfte; wenn sie daher nicht aus dem Kreise dessen, was ein Gesellschaftstheater mit Erfolg und Anstand gewähren kann, gehen, so darf man mit Recht etwas von ihrer Leistung erwarten; gehen sie aber zu den Stücken über, welche wegen der dazu nöthigen Vorbereitungen und der Anstalten während der Vorstellung, jede Direction in Sorge und Verlegenheit setzen, wie die äußeren Dinge, welche erreicht werden müssen, mit dem Geiste der Darstellung vereiniget werden können, so überspannen sie das Mögliche und setzen sich der Mißdeutungen aus.

Liebhabertheater werden nicht nur von den gebildeten Ständen errichtet, sondern auch von den niedern Ständen und von Letztern jetzt noch häufiger. In den 1790r Jahren errichteten die Friseurs ein Gesellschaftstheater in Wien. Man machte davon viel Wesens und hielt es für ein Zeichen der Aufklärung des scheidenden 18ten Jahrhunderts; allein

schon im 17ten noch weniger aufgeklärten Jahrhunderte, gab es Städte, in welchen die Handwerker Privatkomödien aufführten. Den Beweis davon findet man in einem Büchelchen, welches den Titel führt: Der Schnaak und Gekhafte doch dabei ergötzende Scaramuza ꝛc. Leipzig, verlegts Hofmann Buchh. in Zell. Im Jahre 1693 in 10. In diesem Büchelchen, S. 326 — 331, steht nun unter der Rubrik: Die Beschreibung der Darstellung dieses Privatschauspiels, welche ich wörtlich von dort kopiere und mit allen Eigenheiten des Styls hier mittheile:

„Etliche Leinweber-Gesellen in einem Städtlein präsentirten die Historie von der Judith und Holofernes folgender Gestalt: Erstlich war zu sehen die Stadt Bethulia, das war ein großer Brief, darauf die Stadt Lübeck abgebildet stand (wahrscheinlich die Kundschaft eines der Herrn Akteurs) und zwar recht künstlich, wie sie nämlich daselbst in der Hundestraße von dem berühmten Briefmaler und Formschneider war geschildert und mit dicken Farben beklebet. Hinter dieser Stadt bei der höchsten Spitze, guckte einer herüber, der hatte einen kleinen gewolketen Kragen um, wie man sie dieser Orten nennt, und die alten Küster gemeiniglich zu tragen pflegen, und dieser sollte der Fürst Osias seyn. Diese Judith trat herfür in Gestalt einer groben, dicken, vierschrötigen Bauermagd, welche einen Kranz von Eichenlaub und einen Korb voll Eyer in der Hand hatte, die sie dem Holofernes verehren wollte, hinter ihr gieng ihre Magd, ein kleines schwarzes abscheuliches Thier, das einen großen Buckel auf dem Rücken hatte, trug in der Hand einen Eymer, worin ein großes Stück vom grünen Käse, Rockenbrod und eine hölzerne Butterbüchse lag. In der andern Hand hielt sie eine schmutzige hölzerne Bierkanne und am Halse trug sie einen bei den Füßen zusammengebundenen Haushahn, worauf sie den Holofernes wollten zu gaste bitten. Die schöne Judith, nachdem sie mit

ihrer pucklichten Magd, so ihr alles nachmachte, die Zuseher gegrüßet, und mit den Füßen hinten ausgescharret hatte, erzählte denselben alles, was sie vorhätte, wie sie nämlich dem Bärenhäuter, dem Holofernes seinen schelmischen Kopf herunter schlagen wollte, oder sie wollte keine redliche Judith mehr heißen, sie sollten nur ein wenig warten und unterdessen lustig herumzechen. Dem Holofernes hatten sie ein Paar alte beschmutzte lederne Hosen nebst großen Bauer-Stiefeln angezogen; weiter hatten sie ihm einen Brust-Harnisch angelegt, der so jämmerlich verrostet war, daß man ihn nicht mehr erkennen konnte, inmaßen er schon viele Jahre her vor einen Ferkel-Trog war gebraucht worden."

Auf dem Kopfe trug er eine Sturm-Haube, worin die Hühner schon länger als 20 Jahr Eyer gelegt hatten, wie er dann noch mit Hühner-Koth, statt des Amulirens, treflich überzogen war, an der Seite hatte er eine alte Plätze (eine Art Hirschfänger), welche aber nur eine halbe Scheide hatte. Wann ich ferner erzählen sollte, was für herrliche Baselmanus (Händeküsse, Komplimente ꝛc.) die vierschrötige Judith gegen den Holofernes, der seinen Obristen und fürnehmsten Kriegs-Bedienten so lauter grobe Bauerlümmel waren, die sie vom Lande hatten lassen hereinkommen, bey sich hatte, gemacht, müßte sich der curieuse Leser schier zu Tode lachen, würde auch zu viel Raum fassen, darum muß ich nur noch dieses erzählen, wie es nämlich mit der Abschlachtung des Holofernes abgelaufen, da man denn muß wissen, daß diese hocherleuchtete Comedianten in des Holofernes Bette, an seine Statt ein lebendiges Kalb geleget, dem sie alle vier Füße zusammen gebunden. Wie nun die Judith ihre Heldenthat wollte verrichten, hat sie die Gardine des Bettes zurückgeworfen und mit einem Band-Degen, so nahe beim Bett hing, dem armen unschuldigen Kalb einen Hieb in den Hals gegeben, daß es jämmerlich zu blöcken angefangen, und weil sie mit der stumpfen Plätze noch immerfort fiedelte, blöckete und rasete das

Kalb so grausam bis sie ihm endlich den Kopf herunter-geraspelt, welchen sie in die Höhe gehoben, mit lauter Stimme rufend: Sehet da ihr Herren, das ist das schelmische Haupt des tyrannischen Holofernes, und wie sich hierüber unter den Zuschauern ein gräuliches Gelächter erhoben und etliche riefen: Ja Kalbs-kopf! Hat dieselbe die schöne Judith mit folgenden Worten zu bestrafen angefangen: Wie steht ihr Narren und lachet? könnt ihr euch bei diesem Kalbe nicht einbilden, daß es Holofernes gewesen? wenn ich einen rechten natürlichen Menschen also hätte in den Hals gehauen, wie ich diesem Kalbe gethan, würde er den zehenden Theil nicht so viel Parla-ments und Geblöcks gemacht haben, aber das sind Sachen, wovon ihr keinen Verstand habt. Wie nun die Herren Kammerdiener ihren Herren den Holofernes wollten aufwecken, das arme Kalb aber sich nicht regte, da traten sie näher hinzu und wie sie den todten Kalbskörper ohne Haupt gefunden, verneinten sie, daß es der rechte Holofernes wäre, der inzwischen zu seinem und der ganzen Armee großen Unglück war zu Stuhl gegangen, erschracken also dermaßen, daß sie wie unsinnige Leute auf dem Theater herumliefen, die in Bethulia aber, so ih-ren Kalbskopf über die gemachte Stadt Lübeck hat-ten aufgestecket, solches ersehend, vielen mit Unge-stüm heraus. Judith, die große Bauern-Magd lief voran, ihr folgte der Osias mit seinem Küster-Kragen, hatte einen rostigen Knebel-Spieß, damit wollte er jene Holofernische Bauer-Bengel ab-decken, die andern alle waren lauter Weber-Bur-schen, sowohl Weiblichen, als Männlichen Geschlech-tes, diese alle kamen mit ihrem Geräthe und Rüst-zeug, als Kämmen, Tritten, Gewicht, Rollen, Well-baum, Sitz, Galgen, Anschlag, Spanner, Bürsten, Schiff, Spuhle, Spuhl-Rad, Haspel, Schragen, Thei-ler und wie der Bettel in der Leineweberkunst alle noch mehr heißt, da ging es nun tapfer an ein Schar-mutzieren, und wehreten sich die arme Holoferni-schen Dorf-Cavalliere rechtschaffen, rissen den Lein-webern ihre Rüstung aus den Händen; kriegten sich hierauf bei den Köpfen, und zerkratzten einan-

der dermaßen, daß ihnen Nasen und Mäuler bluteten, und damit war die Belagerung aufgehoben und die schöne Tragico – Comoedia oder Trauer-Freuden-Spiel zum Ende gespielet.

Hieraus wird man nun den Zustand der Liebhabertheater, freilich nur unter der niedern Klasse, im 17ten Jahrhunderte beurtheilen können.

Bei einem Liebhabertheater können die verpflichteten Schauspieler oft Genuß und Belehrung haben; denn die Empfindungen der Väter und Mütter werden auf demselben größtentheils sehr rund und wahr gegeben, der elterliche Unwille kommt aus dem besorgten Herzen, wird nicht mit Galle, mit leerem Geschrei gegeben. Die Erklärung des Liebhabers wird dort oft so zart und ehrlich gesprochen, ist nach keinem Herkommen auf hohe Töne gesetzt, die nur aus der Kehle kommen und nirgend anlangen. Die Erwiederungen der Geliebten sind oft so durchaus mit Mädchenhaftigkeit gesprochen, daß auch die gewöhnlichsten Begebenheiten, welche den Inhalt einer Komödie ausmachen, einer Komödie, die man schon oft gesehen, wegen der Treue, womit sie in dieser Verbindung dargestellt werden, einen eigenen Reitz und völlige Neuheit empfangen. Das tägliche Einerlei in jedem Berufe giebt gegen unser Wissen etwas Formularartiges in der Weise, die Dinge zu thun. So kommt der Schauspieler dahin, Sachen, die als ganz gewöhnlich betrachtet werden, in einer angeflogenen Manier zu thun und zu sagen. Dieses ist, was den Künstler, der die gänzliche Gewißheit über Alles, was er thut, verschmäht, vor einem Liebhabertheater zu ernsten Untersuchungen über sich leiten wird. Jeder Unglaube an Manier, ist ein Gewinn, und jede weggeworfene Manier ist ein vollständiger Sieg. In dem von Lichtensteinischen Hause zu Gotha soll einst von dieser Familie Gre-

try's Oper: l'amitié à l'épreuve gegeben worden seyn, und mit solcher Zartheit und Bestimmtheit, mit so vielem Gefühl, ohne dabei die Formen zu verletzen, so daß es nicht möglich war, diese Oper besser zu geben. Durch alle Akte soll Niemand auch nur die Hand des andern berührt haben, und um so inniger war das Vergnügen, als am Schluße die Hand der Geliebten dem Liebhaber zugeführt ward. Die Wirkung, welche es macht, wenn das Gefühl so fein geschont, so hoch geehrt wird, ist ausserordentlich; dagegen ist die Wirkung auch um so widriger, wenn eine Gestalt sich von Anbeginn der Vorstellung her an der andern hält, sich gar an sie hinwirft und zum allergewöhnlichsten Behelf herabwürdiget, was von so ernster, sinnvoller Bedeutung ist. Ferner werden die Nüancen der Gesellschaft in den Damenkleinigkeiten sorgfältig behandelt, welche langweilig sind, wenn sie schlecht beobachtet, und dem Ganzen etwas Gefälliges verleihen, wenn sie wohl ausgeführt werden; etwas, das gemeiniglich auf den andern Theatern vernachläßiget zu werden pflegt; man kann daher mit Gewißheit annehmen, daß die Vorstellungen der Liebhabertheater für den Schauspieler von Profession belehrend werden können; so lange nämlich dieselben von Zeit zu Zeit mit Sorgfalt, Auswahl und Eifer solche Vorstellungen geben, denen sie gewachsen sind. Wenn dergleichen Theater sich aber auf wöchentliche bestimmte Vorstellungen einlassen, so verlieren sie gewöhnlich das Eigenthümliche, was ihre Darstellungen interessant macht; sie verfallen dann eben so leicht in die Gewohnheitsfehler angestellter Schauspieler, ohne die Sicherheit zu haben, welchen Beruf und Studium diesen erwerben. Die vormaligen Gesellschafts-Bühnen zu Leiningen und Saarbrücken hatten eine große Fertigkeit. Auf der erstern wurden das Kostüm und die Dekorationen

mit besonderer Sorgfalt und Geschmack behandelt. In Saarbrücken hatte der Kammerrath Stempel ein Schauspielhaus erbauet, dessen Zweckmäßigkeit und leichte Erwärmung es als Muster empfehlen konnten. Hamburg, Berlin, Wien und Dresden haben Liebhabertheater, und es sind an diesen Orten einzelne Vorstellungen von Dilettanten gegeben worden, welche zu bedeutenden Resultaten für die Kunst leiten können. Berlin zählt gegenwärtig an Privatbühnen nur zwei und früher ungefähr viere, Wien zählte dagegen zu Ende des verwichenen Jahrhunderts zehne, worunter die des Herren Grafen von Stockhammer, dann diejenige der Frau Gräfin von Sinzendorf, die des Herrn Fürsten von Kinsky, die des Grafen v. Straßoldo und die des Buchhändlers Shrämbl die vorzüglichsten sind. Ferner war zu Krokow eine Privatbühne und zu Amberg ein adliches Gesellschaftstheater. In einer Französischen Vorstellung, welche eine Gesellschaft von Kunstliebhabern in dem ersten Lüstre dieses Jahrhunderts in Berlin gab, erregte die vortreffliche Darstellung des vormaligen Holländischen Gesandten Herrn von Reden, ein hohes und seltenes Vergnügen. Nicht nur der vortreffliche Anstand, die Sprache der reinsten Empfindung, sondern auch die sanfte Würde und die Feinheit der Accentuation wurden mit einer Vollkommenheit gegeben, wie man sie nur selten hört und die jedem Künstler zum Muster dienen könnte. Es würde sehr belehrend seyn, wenn ein unpartheiischer Beobachter das, was die Liebhabertheater Ausgezeichnetes leisten, mit Auseinandersetzung, manchmal bekannt machen wollte, das heißt, es müßte hier nicht von einzelnen gelungenen Rollen gesprochen werden, sondern nur von dem, was als Ganzes erschienen, für sich bestehen könnte. — Die Liebhabertheater sind daher nicht zu verwerfen, nur muß diese Theater-

Liebhaberei, die auch die untere Volksklasse belebt, und schon seit ein Paar Jahrhunderten belebt hat, nicht in Theater-Sucht ausarten, so daß darüber die Geschäfte und die Häuslichkeit vernachläßiget werden.

Da das Deutsche Theater im Ganzen genommen noch lange nicht auf der Höhe steht, wo es nach dem Kulturzustande der Nation stehen könnte, ja stehen müßte, so wird es nöthig seyn, hier noch einen Ueberblick des Theaterwesens in Deutschland im Allgemeinen zu geben, und dann auf die gemachten Vorschläge überzugehen, wie man dem Sinken der Deutschen Schauspielkunst durch nützliche Einrichtungen zuvorkommen kann. Mahlmann sagt in der Zeitung für die elegante Welt, vom Jahre 1807, S. 753, Handlung ist die Sele des Drama und der Dialog ist der Körper, in dem die Sele lebt, beide in der vollkommensten Vereinigung bilden das gelungenste Drama, und er hat Recht, nur leider wird bald die Sele, bald der Körper verwahrloset, und dieses geschieht besonders bei uns Deutsche, die wir so gern die Nachäffer anderer Nationen sind, und darüber unsere eigene Kraft und Fülle, unser eigenes Geistiges vergessen, und uns nur glücklich fühlen, uns das Fremde, gleich viel, ob passend oder nicht, angeeignet zu haben. Bei den Französischen Dramen ist oft die Handlung vernachläßiget und der Dialog mit oratorischem Schmucke überladen; bei den Engländern ist dagegen die Handlung überladen und der Dialog vernachläßiget. Da sich nun das Deutsche Theater, wie schon, Th. 140, S. 646, angeführt worden, zuerst nach dem Französischen bildete, so nahm es auch dessen Fehler mit herüber, und seitdem Shakespear auf die Deutsche Bühne gebracht wurde, ging man zur Nachahmung des Englischen über, und da letzteres zu einer Zeit geschah, wo das

Deutsche Theater zuerst eine feste Consistenz erhielt, so hat diese Nachahmung den größten Einfluß auf die Deutsche Kunst gehabt. Shakespear's Riesengestalten, das Gewaltsame seiner Handlungen, die genialische Verwechselung von Ort und Zeit rissen die Zuschauer hin und machten den Schauspielern leichte Arbeit, welche nur die Situationen herbei zu führen brauchte, die ohne ihre Kunst, bloß durch sich selbst ihre gewaltige Wirkung äußerten. Man glaubte nun das Räthsel entdeckt zu haben. Handlung wollte die Menge, zusammengehäufte seltsame Situationen herbeigeführt, tumultarisch dargestellt, überraschend gelöst. Hierbei fand auch der schlechteste Schauspieler, wie der beste, seine Rechnung. Die Neugierde ward befriediget, die Schaulust ergötzte sich an seltsamen Scenen, der Tumult auf der Bühne war leichter darzustellen, als ein gehaltvoller Dialog, der mit gewichtigen herzergreifenden Worten von dem zauberischen Wohlklange schöner Verse getragen, das stille Gemüth des Zuschauers anspricht. Shakespear's Nachahmer, nachdem sie Alles versucht hatten, was Lärm und Spektakel auf der Bühne hervorbringen konnte, nämlich verzweifelte Könige aus der Oberwelt und irre Geister aus dem Schattenreiche, mit Gift, Dolch, Verschwörung ꝛc., fielen nun auch auf Gegenstände des Mittelalters, wozu die irrende Ritterschaft, die Turniere, kurz Abentheuer aller Art aus jener, nur in so fern, merkwürdigen Zeit, die des Unsinns viel, des Geistvollen aber so wenig hatte. Man gewahrte Burgverließe, zerstörte Vesten, Turniere, heimliche Gerichte; hörte Lanzen brechen, Schwerdter klirren, Becher klingen; sah gefüllte Humpen kreisen, und bewunderte die herkulische Kraft der Eisenfresser und die Teufeleien und Verschmitzheiten der Pfaffen, besonders der Klosterbrüder oder Mönche. Daß hier die dramatische Dichtkunst kein

glänzendes Feld fand; daß hier keine Gediegenheit einer schöpferischen Phantasie zu finden ist, wird man leicht begreifen, weil seltsame und auffallende Scenen leicht zusammenzureihen sind, der geistvolle Dichter überläßt dieses Feld nur der mittelmäßigen Phantasie, und eben so wenig bedurfte es hier unter den darstellenden Künstlern großer Talente, sie konnten eben so mittelmäßig, als die Dichter seyn. Die größte Auszeichnung erwarben sich Theatermeister und Dekorateur. Da nun die Arbeit so leicht war, so fiel das ganze Heer der Nachahmer über das Ritterwesen her. Durch seine Neuheit, seine kolossalische Größe hatte es imponirt; es kam also an die Tagesordnung. Wie es aber zu gehen pflegt, aller Ueberreitz schadet, und so war es auch hier, bald wurde man es satt. Ihm folgten Familiengemälde, überhaupt trat das sogenannte Rührspiel an die Stelle. Was das Ritterwesen Glänzendes hatte, wodurch es den Zuschauer anzog, das mußte jetzt das Trübe und Traurige in den Begebenheiten thun. Handlungen aus dem bürgerlichen Leben, durch mancherlei Kreuz und Noth interessant gemacht, wurden mit treuer Wahrheit dargestellt, und das Deutsche Theater versank in gemeine Prosa, weil alles Große, alles Poetische davon verbannt ward. Kotzebue gebührt der Rang über alle seine Nebenbuhler in diesem Felde, durch seine unerschöpfliche Phantasie, durch seine genaue Kenntniß des Effekts, und durch die Fülle seiner glücklichen Laune, den Sieg davon getragen zu haben; immer wird ihm der Ruhm bleiben, sich selbst und seine Zeitgenossen mit allen Schwächen und Lächerlichkeiten, Rührungen und edlen Prätensionen in leichten, aber treffenden Umrissen auf die Bühne gebracht zu haben. Obgleich der schöne poetische Dialog wohl mit den künstlerischen Werth einer Bühne bestimmt, so darf man ihn doch gerade zu nicht als

Hauptsache betrachten, wenn das Theater, ausser den großen, in poetische Schönheiten gekleidete, Handlungen, auch eine Schule der Sitten seyn soll. Wenn man Thorheiten belachen, sich von den Fehlern freimachen, und edle Handlungen rühmen, und sie als ein Spiegel ansehen soll. Wenn daher Schriftsteller meinen, daß die Natürlichkeit oder die Darstellung der gemeinen, durch konvenzionelle Biegung verbildeten, Natur das unselige Prinzip im Tragischen und im Lustspiele geworden ist, das unser Theater vollends herunter gebracht hat, so scheint dies wohl nicht der Fall gewesen zu seyn; denn gerade das bürgerliche Leben in seinen mannigfaltigen Verkettungen, gerade die Verschrobenheit mannigfaltiger Charaktere, die Intriguen und Lächerlichkeiten des konvenzionellen Lebens, dies Alles zieht den Zuschauer unwiderstehlich an; wenn sich daher die sogenannte gute Gesellschaft mit ihrem ganzen Miserere auf dem Theater dargestellt hat, so hatte das gewiß eben so viel Belehrendes, als ein höchst ausgebildeter Dialog Entzückendes, und daher kann man wohl den Schauspieler, der alle diese Rollen: den Schwätzer, Komplimentenschneider und den aimable Roué, wie ihn die Franzosen nennen, mit einer Feinheit, Geläufigkeit und Wahrheit giebt, eben so gut schätzen, als den hinreißensten Deklamator im poetischen Dialog. Es ist daher besser, wenn die Bühne mit dem poetischen und prosaischen Leben abwechselt. Daß dieses aber auch zum Theil geschehen ist, beweisen Schiller's damatische Produkte. Schiller wurde durch die Einfachheit der Handlung bei den Französischen Tragikern, das richtige Verhältniß, in welchem diese ruhig bis zum Schlusse fortschreitet, den mit allem Zauber der Sprache ausgeschmückte Dialog, hingezogen, die Französischen Tragiker zu studiren; er übersetzte Racin's Phädra; allein sein freier Geist, sein be-

geistertes Gemüth sträubten sich gegen den Zwang dieser Fesseln, und seine früheren Aeusserungen gegen das Französische Theater von Allen nachgebetet, welche der Reihe nach jede Meinung nachgebetet haben, die ein großer Mann geäussert hat; allein nur durch Einfachheit der Handlung und durch den Zauber der Diction ist bleibender Beifall auf der Bühne zu gewinnen, und dadurch gelang es den Französischen Tragikern ihren Produkten bleibenden Beifall auf der Bühne zu verschaffen.

Ueberhaupt hat die Deutsche Schaubühne nie eine bedeutende Höhe erreicht gehabt; worin aber die Ursache dieses Bühnenzustandes zu suchen ist, läßt sich nicht genau bestimmen. Vielleicht ist die ewige Nachahmungssucht der Deutschen in allen Künsten und Gewerben, und so auch hier, daran Schuld; denn wer sich immerwährend auf fremde Hülfe verläßt, wird es in der Selbstständigkeit nie weit bringen. Und wir Deutsche borgen bald von den Franzosen, bald von den Engländern, und bald von den Griechen, und bei diesem steten Entlehnen, steten Nachäffen, verlieren wir unsere eigene Nationalität aus den Augen. Vielleicht liegt es auch in den Verhältnissen des Staates zum Theater; in der mangelhaften Bildung der Schauspieler, und in der schlechten Belohnung der dramatischen Dichter. Mahlmann sagt in seinen Vorschlägen zur Emporbringung des Deutschen Theaters*), die genaue Kenntniß der Ursache eines Uebels ist der erste Schritt zur Besserung, und wer wird nicht wünschen, daß die Deutsche Nation auch hierin mit andern Nationen um den Lorbeer ringen könnte. Die

*) Zeitung für die elegante Welt vom Jahre 1806, St. 136, S. 1089.

Deutsche Nation, die an Genie, an Talent, an Kenntnissen so reich ist, und der von jeher nichts weiter fehlte, als die zweckmäßige Anwendung ihrer Reichthümer. Es ist Pflicht der Staaten, für das Vergnügen ihrer Unterthanen eben so zu sorgen, als für ihre Bedürfnisse; denn ein heiters, lebenslustiges Volk, ist ein geistreiches Volk, und eine Nation, die mit dumpfen Schweigen unaufhörlich bei ihren Werkstühlen sitzt und nichts thut, als ihr Gewerbe betreibt, ist nicht viel besser, als eine Herde Biber, die ihr ganzes Leben durch bauen und in den Bau eintragen. Es ist zum Glück nicht möglich, ein ganzes Volk so zu verbibern, weil das Streben nach Freude, nach Vergessenheit des alltäglichen Lebens und der gegenwärtigen Sorgen allgemein ist; daß aber dieses Streben auf eine edle Art befriediget, daß dadurch der Muth gestärkt, die Kraft belebt, die moralische und körperliche Gesundheit nicht untergraben werde, muß eine vorzügliche Sorge der Regierung seyn. Alle Völker haben von jeher Schauspiele geliebt, und die Regierungen haben das Theater als ein vorzügliches Mittel zur Volksbildung angesehen und unterstützt. Ein Volk, welches das Theater nicht liebt, lieber in Branntwein- und Weinhäusern die Vergessenheit seiner Sorgen sucht, oder sich am Spieltische vergnügt, ist ein noch rohes Volk und muß an edlere Vergnügungen gewöhnt werden.

Den Regierungen bleibt es also mit überlassen, für die Theater zu sorgen, sie zu unterstützen, welches auch in Deutschland geschehen ist; allein nicht so, wie es hätte geschehen müssen, um ihren Wirkungskreis zu erweitern; denn eine Unterstützung durch Privilegien hilft nichts zur Beförderung der Kunst, im Gegentheil sind sie der sicherste Weg, die Kunst herabzubringen, weil der Wetteifer dadurch

aufgehoben und der Privilegirte, der sein Einkommen durch ein Zwangsrecht gesichert sieht, in der Ausübung seiner Kunst schläfrich und sorglos wird. Die Privilegien sind die vorzüglichste Ursache der Schläfrichkeit der Deutschen Theater und der wenigen Theilnahme des Volkes an den edlern Belustigungen der Bühne. Es versteht sich jedoch hier von selbst, daß es der Regierung nicht gleichgültig seyn kann, wie viel Theater es giebt und wer ein Theater unterhält; denn zahlreiche Schauspielergesellschaften, die früher eigentliche Horden bildeten, sind mehr ein Nachtheil, als ein Vortheil des Staates, weil außer den Brettern, doch auch ein gewisses äußeres Betragen in der Gesellschaft, dem Schauspieler Ansehen giebt, dies aber bei dem rüden Leben der herumziehenden Truppen nicht zu finden war und ist. Wenn aber auch bei den eigentlichen stehenden Theatern der Staat nicht im Stande ist, dem Schauspieler eine moralische Würde zu geben, wenn er sie nicht selbst besitzt, so giebt er ihm doch eine politische, und diese Würde trägt schon viel dazu bei, ihm Ansehen zu verschaffen, welches bei dem herumziehenden Leben verloren geht. Ueberhaupt bedarf der Staat beim Schauspielerstande weiter nichts, als einen gewissen aufmerksamen Hinblick und die Abschaffung eingerissener Mißbräuche, um ihn der subordinirten Gesellschaftsmasse ehrwürdiger darzustellen; nur dies allein ist hinreichend, diesen Stand zu heben, und daher darf man in der Erlaubniß zur Errichtung eines Theaters, nicht zu gewissenhaft seyn; um so mehr, da man täglich erlaubt, daß die zahllose Menge von Kaffeehäusern, von Wein=, Bier=, Branntwein=, Tanzstuben ꝛc. sich noch täglich vermehren, ungeachtet es kein Geheimniß ist, daß diese Häuser der Bildung, den ökonomischen Umständen und der Gesundheit eines Volkes mehr nachtheilig, als vortheilhaft

sind. Es ist daher zu bewundern, daß man gegen die Theater, wo selbst in der niedrigsten Posse dem Volke eine gute Lehre beigebracht werden kann, so unerbittlich strenge ist. Die Moralität, die man für gefährdet halten, die Zeitversäumniß, die man befürchten könnte, ist wohl nicht der Grund dazu; denn dann würde man mit weit mehrerem Rechte jene obengenannten Häuser einschränken müssen. Die einzige Ursache kann also bloß diejenige seyn, daß man befürchtet, es möchten, wegen der Kostspieligkeit des Unternehmens, nicht mehrere Theater neben einander bestehen können. Diese Befürchtung ist aber ungegründet. Ist die Unternehmung eines Hoftheaters kostspielig, weil man prächtige Dekorationen, Aufzüge, Ballets, große Opern ꝛc. zu sehen wünscht, so unterstütze der Hof auch die Entreprise; allein er raube dem Publikum nicht, sich an kleinen Operetten, Liederspielen, Possen ꝛc. zu vergnügen. Ueberdieß ist jetzt ein Privilegium kaum hinreichend, die Kosten zu decken, weil ein solches Theater von den höheren Ständen nicht oft, von den Mittelständen zwar am meisten, aber dagegen von dem Volke, den untern Ständen, in der Regel gar nicht besucht wird. Wenn man der dramatischen Kunst mehr Freiheit bewilligte, und es den Unternehmern überließ, für das Vergnügen des Publikums zu sorgen, so würde sich der Geschmack an den Darstellungen der Bühne verbreiten, und unsere Hof- und Staatstheater würden auch davon in ihren Kassen den Nutzen empfinden. Es darf der Regierung ferner nicht gleichgültig seyn, was auf den verschiedenen Theatern gegeben wird, und da sie die Bühne, als ein Mittel zur Volksbildung ansehen muß, so ist die Errichtung einer Theater-Zensur nothwendig; der Zensor darf aber nicht ein einseitig, sondern ein vielseitig gebildeter Mann seyn. Denn ein Mann, der nur den

tragischen Kothurn, das moralische Schauspiel, die ernsthafte Oper ꝛc. liebt, wird mit vornehmer Miene auf das Lustspiel herabsehen, und so umgekehrt. Ueberhaupt muß erst das Volk am Theater Vergnügen finden, ehe man die Bühne zu seiner Veredlung benutzen kann; so viel ist indessen gewiß, daß die Nation durch den Geschmack am Theater lebhafter, aufgeweckter und geistreicher wird, als die Vergnügungen, bei welchen es sich jetzt von seinen Arbeiten zu erholen sucht. Die Freiheit würde demnach immer unter der Aufsicht der Regierung bleiben, der Wetteifer in der Kunst würde geweckt, die Bühne mehr national werden und die Unterstützung der Regierung trete hinzu, um die Fortschritte in der Kunst aufzumuntern. Auch unsere privilegirte Theater würden bei einer zweckmäßigen Einrichtung unendlich mehr leisten; denn nur wenige Deutsche Theater stehen unter der Aufsicht einsichtsvoller Männer. Die meisten Königlichen oder Hoftheater sind der Aufsicht eines Hofmanns übergeben, der selten eine richtige Ansicht von der Kunst hat, oder diese, wenn er sie ja besitzt, dem einseitigen Geschmacke des Hofes unterwerfen muß. Nicht Verdienst und Talent, sondern Gunst und Konnexion geben hier gewöhnlich den Schauspielern ihren Werth, und ein schlechtes Subject, an das sich der Hof gewöhnt hat, erhebt sich im Bewußtseyn seiner Unentbehrlichkeit über manches größere Talent und unterdrückt es. Die übrigen Theater haben gewöhnlich bloß gute Oekonomen zu Direktoren, und so nützlich diese sind, so fehlt es ihnen doch völlig an Geist, die Talente der Schauspieler und die dramatischen Produkte der Dichter zu beurtheilen. Es gab ehemals weit bessere Theater-Directoren, wie jetzt, sie waren mit der Kunst vertraut, sie wußten, was Wirkung auf dem Theater machte, sie verstanden ein Stück für ihre Bühne darstellbar

zu machen. Den Schaden, den das Deutsche Theater durch geistlose Directoren erlitten hat, äußert sich vorzüglich in den monströsen Produkten, die wir in neueren Zeiten auf der Deutschen Bühne gesehen haben, in dem Mangel an Bildung und der handwerksmäßigen Routine der Schauspieler, und in den wenigen guten Eleven, die unsere Bühnen jetzt ziehen. Der Director eines Theaters, muß ein vielseitig gebildeter Mann seyn; er muß die Kunst der Darstellung vollkommen verstehen und die Theaterproben lehrreich zu machen wissen. Jede Rivalität zwischen ihm und dem Schauspieler schwächt seinen Einfluß; er darf daher nicht selbst Schauspieler seyn. Da Theaterschulen noch lange zu den frommen Wünschen in Deutschland gehören, so muß jedes Theater sich bemühen, gute Eleven zu erziehen und ihre Bildung ist hauptsächlich die Angelegenheit und das Verdienst des Directors. Nach Mahlmann würde es daher zweckmäßiger seyn, einen Intendanten zur Besorgung der Oekonomie, und einen Director bei den vorzüglichen Deutschen Bühnen anzustellen, und so mühselig auch das Amt des Letztern bei der jetzigen im Allgemeinen so elenden Bildung der Schauspieler seyn mag, so verdrießlich würde es seyn. Was die schlechte Bildung der Deutschen Schauspieler anbetrifft, so versteht es sich hier von selbst, daß nur im Allgemeinen davon die Rede seyn konnte, und daß die wenigen Mitglieder dieses Standes, die sich einer höhern Bildung erfreuen, zu den Ausnahmen gehören. Die meisten unserer Deutschen Schauspieler kamen als junge Leute von Anlagen und Talent, die sich mit ihren Verhältnissen überworfen hatten, zum Theater, allein Niemand ist daher auf dem Wege Nichts zu werden, als die sogenannten guten Köpfe, die sich durch das Talent, womit sie die Natur ausstattete, alles Fleißes überhoben glauben, und durch

ein mißverstandenes Streben nach Freiheit, welches bei ihnen gewöhnlich Statt findet, alle Anstrengungen und Mühen scheuen. Jedes Talent, das die Natur gab, ist nur eine größere Verpflichtung zum Fleiß und zur mühsamen Ausbildung. Ein vorübergehender Beifall, dem diese Jünglinge ihrer Jugend und der Nachsicht des Publikums verdanken, giebt ihnen gewöhnlich eine Meinung von sich selbst, die sie in ihrer Trägheit bestärkt. Sie glauben das Genie, womit sie begabt worden, mache es allein aus; allein erst dann, wenn es zu spät ist, durch Fleiß und Studium das Verlorne zu ersetzen, sehen sie ihren Irrthum ein; sie wollen ihn aber nicht eingestehen und trösten sich mit den elenden Klagen über Kabale ihrer Collegen und über die Undankbarkeit des Publikums. Die erste dieser Klagen ist sehr oft gegründet, beweiset aber nur ihre eigene Stümperhaftigkeit; denn nie ist eine Kabale vermögend, einen bedeutenden Künstler zu unterdrücken, und eben so wenig bedarf ein solcher dieser armseligen Ränke, um sich zu heben oder zu halten; unter den schlechten und mittelmäßigen Subjekten ist sie aber zu Hause, und wer ihr Opfer wird, verdient kein bessers Schicksal. Allein soll der Künstler aufgemuntert werden, soll er sein Fach wirklich mit Liebe betreiben, so muß ihm auch von oben herab Anerkennung seiner Verdienste werden, das heißt, er muß die gehörige Belohnung finden. Nichts ist wohl mehr geeignet den Eifer der Künstler zu unterdrücken, als wenn Thaliens Tempel dem Wucher untergeordnet wird, wie es bei manchen Nationalbühnen der Fall gewesen und auch noch ist; das heißt, man übergiebt eine zahlreiche Menschenklasse der Laune eines Einzigen, eines Generalpächters, isolirt dadurch eine Menge Künstler, die sich die Sorge ihres Landesvaters erfreueten, und im Alter auf Lohn ihrer geleisteten Aufopferungen körperlicher

und geistiger Kräfte rechnen konnten ꝛc. Wie schon oben bemerkt wurde, sind Monopole in der Kunst, nur schleichende Fieber. Sehr selten ist es dem Pächter einer Bühne um die Verbesserung der Kunst ein Ernst, wohl aber um seinen Privatnutzen. Ihm gilt es gleich, ob der unter seiner Pachtung invalide gewordene Künstler graben oder betteln muß, um zu leben; er entläßt ihn, sobald er kein Glück mehr auf den Brettern macht. Man muß lächeln, wenn man da, wo die Bühnen sich in den Händen der Monopolisten befinden, von National-Theatern oder Bühnen sprechen hört; es wäre schön, wenn mit diesem edlen Namen sich auch die Freiheit der Bühne vereinte; allein so lange die Bühnen Deutschlands, wenigstens doch ein großer Theil derselben, sich in den Händen der Monopolisten, General-Pächter, Privat-Unternehmer ꝛc. befinden, oder mit andern Worten, so lange das Schauspiel der Nation nicht aus dem Schatze der Nation durch deren ersten Repräsentanten, den Staat bezahlt wird, ist an keine National-Bühne zu denken. Auch die mit dem Titel National-Bühne bestehende Institute, sind nicht dergleichen im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern sie führen nur diesen Titel, um damit zu prunken; denn eigentlich müßte man sie Hofschaubühnen, Hoftheater nennen, weil nicht der Staat, sondern der Fürst aus seiner Privatkasse den Ausfall deckt und daher auch das Recht hat oder dadurch erlangt, daß sich die Direction in der Wahl der Stücke ꝛc. nach seinem Willen richte. Ein solches Theater wird der Nation nie das werden, was ein eigentliches National-Theater, welches der Staat unterhält, ist; denn hier kann sich die Direction frei bewegen und der wahren Kunst ein großes Feld eröffnen. Hierbei ist aber noch ein Umstand zu berühren, nämlich, daß das große, 30 bis 40 Millionen enthaltende Deutsch-

land eigentlich im Punkte des Schauspiels keine National-Bühne haben kann, weil der ganze Staatskörper aus vielen großen und kleineren Körper besteht, die Staaten für sich bilden, und wovon wieder jede größere Stadt eine Bühne besitzt, daher kann der Ausdruck: National-Theater nur von der Gesammtheit der verschiedenen Deutschen Bühnen gebraucht werden, jede einzelne müßte aber nach dem besonderen Staate und dem Kreise, worin sie sich befindet, benannt werden, so zum Beispiel würde das Berliner Theater benannt werden müssen: Deutsches Königlich Preußisches, Churfürstlich Brandenburgisches Hof-Theater, oder auch, sobald es der Stadt angehörte, bloß: Deutsches Berliner Theater. Ferner existiren unter dreißig Individuen und dreißig verschiedenen Provinzen Deutschlands, auch dreißigerlei Mundarten oder Dialekte, die sich eben so schwer abgewöhnen, als ertragen lassen. Wenn nun bei der Berliner Bühne, Oesterreicher, Schwaben, Baiern, Sachsen, Märker, Böhmen, Schlesier, Ober- und Nieder-Rheiner ꝛc. ꝛc. das Gemeinsame der Deutschen Nationalbühne bildeten, so müßte der Brandenburger seiner Sprache zum Trotz und seinen Ohren zum Abscheu wegen des Dialekts der sogenannten National-Schauspieler mit Recht gegen den Begriff deklamiren. Ehe man daher einen Sprachdialekt der verschiedenen Deutschen Dialekte nicht nur als allgemein geltend in der dramatischen Kunst angenommen hat; das heißt, ihn als die möglichst beste Deutsche Mundart anerkennt, lehrt und zu verbreiten sucht, den Schauspieler darauf verweiset, sich dieser Schönsprache zu befleißigen, den Unfähigen davon durchaus entfernt ꝛc., ehe ist auch der Begriff National-Theater nicht denkbar, sondern bloß ein wohlklingender Titel. Um nun hier wieder die Kunst zu berücksichtigen, so muß man gestehen, daß es auf

dem Deutschen Theater viele Subjecte giebt, die kaum reden können; sehr viele, die von Deklamation kaum allgemeine Begriffe haben, und die unendlichen Abstufungen dieser schwierigen Kunst kaum ahnen; unzählige, die von Mimik und Aktion schlechthin gar nichts wissen und sich auf der Bühne kaum mit Anstand bewegen, der in dem Zimmer eines angesehenen Bürgers nothwendig ist. So steht es jetzt größtentheils mit unsern Schauspielern, welches sonst nicht der Fall war. Die Ursachen dieses Verfalls der Deutschen Bühne sind nicht schwer zu entdecken, nur würde ihre Aufzählung hier zu weitläuftig seyn.

Aber auch unser liebes gegenwärtiges Publikum ist verbildet, besitzt wenig Geschmack und gar keine Deutschheit, gar keinen Patriotismus. Es sind vaterländische Begebenheiten auf die Bühne gebracht worden; allein wenn sie gern geschehen wurden, so geschah dies nicht aus Patriotismus. Ein gewisser Schriftsteller sagt: Johann von Schwaben könnte allenfalls auch Johann von Peru heißen, und, statt der Rüstungen ein Chinesisches Kostüm haben, gewiß, der Beifall würde noch größer seyn. Fremde Kleider, Prunk, Trompetenschall ꝛc. blenden, Liebeshändel interessiren. Die sogenannten Lermstücke, Brodstücke genannt, sind mehr ein Zeuge des verdorbenen Geschmacks, als Liebe zum Vaterlande: Wenn man darüber einig ist, daß das Schauspiel eine große Wirkung auf die Sitten der Nation hat, und diese Sitten aus dem Nationellen am besten genommen werden können, so zeichne man auch diese Sitten in erhabenen Handlungen, und stelle sie dem Publikum vor, so werden wir wieder Nationalschauspiele und einen bestimmten Geschmack haben, der uns jetzt, bei der Sucht, auf fremden Stelzen zu gehen, ganz mangelt. Wie würde man nun unser, das Deutsche Theater, wieder emporbringen können? Man blicke auf die Sänger bei den

Operngesellschaften; auf die Instrumentisten im Orchester; sie dürfen sich nicht allein auf ihr Talent verlassen, sie müssen ihre Parthie sorgfältig einstudiren, auf dem Zimmer und auf dem Theater häufig probiren und der Musikdirector sorgt dafür, daß die Bestrebungen jedes Einzelnen zu einem schönen Ganzen verschmolzen werden. Dieses müssen die Schauspieler auch nachahmen; denn sie bedürfen so gut eines Directors, der ihnen ihre Rolle einstudirt, als die Sänger. Selbst jedes Orchester, wenn es auch aus den vorzüglichsten Virtuosen besteht, hält die oberste Leitung eines Kapellmeisters oder Directors zur guten Exekution für nothwendig; das erste Requisit, um unsere theatralischen Darstellungen auf eine höhere Stufe zu bringen, ist die Anstellung eines kunstverständigen Mannes bei jedem Theater, der den Einzelnen ihre Rolle einstudirt, die Proben dirigirt und die verschiedenen Talente zu dem Effecte, den das Ganze hervorbringen soll, vereiniget. Man hat Maschinenmeister bei jedem Theater, und während sich die hölzernen Maschinen genau und zweckmäßig bewegen, so gebehrden sich die lebendigen Maschinen so hölzern, daß man nicht ohne Mitleiden ihren Gang, ihre Haltung des Körpers, ihre Bewegungen ansehen kann. Tanzen und Fechten muß jeder lernen, der seine Gestalt, als Kunstdarstellung öffentlich ausstellen will, und wenn ein Theater nicht Fonds genug hat, sich einen eigenen Tanzmeister zu halten, so sollten die Directoren keinen Schauspieler aufnehmen, der nicht eine hinlängliche Fertigkeit in dieser Kunst besäße, oder sie sich zu eigen machen suchte. Die sogenannten Fächer sind ein Verderben, besondert für angehende Schauspieler. Man gebe jedem Talente Raum, sich vielseitig zu üben und seine Gränzen zu versuchen, es wird diese Gränzen bald finden und sich dann innerhalb derselben desto freier und schöner be-

wegen. Diese Fächervertheilung, diese Einstallung des Genies ist hauptsächlich die Ursache, warum unsre großen Theater keine guten Künstler ziehen, und warum das wenige Gute, was auf der Deutschen Bühne noch vorhanden ist, sich bei kleinen herumziehenden Gesellschaften, wo die Beschränktheit des Personals, eine solche Vertheilung nicht zuläßt, gebildet hat. Eine Bildung, die aber nur zu oft durch Mangel an Anstand, durch Gemeinheit im Tone, in Sprache und Sitten, die Spuren der Umgebungen durchblicken läßt, unter denen sie erworben wurde. Diese Reformen müssen, wenn sie durchgreifend wirken sollen, bei unsern großen Theatern anfangen. Betrachten wir nun das Schauspiel von der Seite seines sittlichen Wirkens, welchen Einfluß es hier auf die Nation äußert. Das Drama wird unschädlich, wenn guter Geschmack Alles, was man dabei sieht und hört, begleitet, wenn in Absicht auf die äußeren Sitten und des innern Gemüths nichts Unanständiges, Unsittliches, Lasterhaftes oder Schändliches, als belustigend, angenehm oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, an dessen Vorstellung er das größte Wohlgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist. Es gehört hierzu von Seiten des dramatischen Dichters viel Verstand, Kenntniß des Menschen, und große Erfahrung; denn viele Gegenstände, die viel Interesse und Unterhaltung gewähren, scheinen oft unschädlich und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So z. B. ist es an sich gar nicht schädlich, sondern sogar vielen Gemüthern nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden. Man interessirt sich mit tiefer Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglücke oder widrigem Schicksale schuldloser Menschen; daher die rührenden Schauspiele ungemein großen Bei-

fall, bei dem zweiten Geschlechte, finden; es gehört also große Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht Vielen schädlich werden sollen. Hier wird ein einzelner Fall die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen, Gute, aber dabei etwas schwache, Menschen finden die größte Wollust an zärtlichem Mitleiden, und man muß befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch traurige, rührende Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, durch welche sie veranlaßt worden, abgeschreckt, sondern sogar dazu verleitet werden. So z. B. ist es gewiß, daß schwache Menschen, durch einen vermeintlichen erbaulichen Tod hingerichteter Missethäter verleitet worden sind, sich auch einen solchen zuzuziehen. Man hat auch Beispiele, daß verabscheuungswürdige Laster, bloß aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne so etwas Lustiges angenommen haben, daß Schwächlinge, Personen von weibischen Gemüthern, nicht nur keinen Abscheu, sondern im Gegentheil Reitzung oder Anlockung dafür gefühlt haben. Hiervon hat man ein merkwürdiges Beispiel in der bekannten komischen Oper der Engländer, the Beggars Opera, in welcher die Lebensart und der Charakter der lüderlichsten Räuber auf eine sehr komische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stück seit vielen Jahren oft auf die Bühne gekommen ist, die Bemerkung gemacht haben, daß dadurch Viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden, dieserhalb wurde es von der Bühne durch ein Gesetz verbannt. Der Verfasser dieses Stücks hatte dabei gewiß nicht die Absicht eine üble Wirkung hervorzubringen. Das nämliche könnte man von Schiller's Räuber sagen, wobei der Verfasser gleichfalls die lautersten Absichten hatte, nur das Laster in seinen Verzweigungen darzustellen; allein es ist nicht möglich das Laster zu schildern, ohne nicht seine verführerischen Seiten zugleich zu berüh-

ren, die bei jungen Leuten, ohne Erfahrung, ohne Weltkenntniß, so leicht Eindruck machen, indem sie nur die glänzende Seite dieses Lebens, aber nicht die Schattenseite, die gräßliche Dunkelheit, gewahren. In Iffland's Rührspielen drückt sich auch diese Milde, dieser Glanz des Lasters aus, der so leicht das junge Gemüth besticht, wohl abgewogen, nicht leicht bestechen kann; jedoch wer widersteht, wo Thränen dem armen Sünder fließen; wo tausend Entschuldigungen den jungen Selen entkeimen, und wirklich der Fehlgriff Entschuldigung zu verdienen scheint. Wegen des Stückes: „Verbrechen aus Ehrsucht" sucht Iffland sich in der Vorrede des Schauspiels: Bewußtseyn! wegen mancher ihm gemachten Vorwürfe, daß er einen jungen Verbrecher doch glücklich werden lasse, durch Folgendes zu vertheidigen, woraus man gewahrt, wie behutsam der dramatische Dichter in der Wahl seiner Stücke seyn muß, um nicht eine gefahrvolle Seite in ein glänzendes Licht zu stellen, und auch in dieser Vertheidigung erscheint das Verbrechen durch Reue gerechtfertiget; ob dieses nun auf der Bühne gerechtfertiget werden kann, ohne die Moral in den Augen der strengen Sittenrichter unter den Zuschauern zu tödten, dies muß man den Lesern überlassen. Iffland sagt zu seiner Vertheidigung:

> Bei dem Schauspiele: Verbrechen aus Ehrsucht hat man an mir ausgesetzt daß ich den jungen Ruhberg doch glücklich werde ließe; dieser Vorwurf, wenn er gerecht ist, macht das genannte Stück unnütz, gefährlich. — Ist aber Ruhberg auch glücklich? Seine Familie hat ihm verziehen; aber auch die Welt? O nein! Sein Schicksal ist gemildert — um so lauter sprechen nun Widerwillen und Haß. Dafür bürgt Erfahrung. Ein Rückblick auf Ruhberg's Geschichte macht Alles deutlicher. Durch die Barmherzigkeit eines Mannes, den er gemißhandelt hat, entgeht Ruh-

berg der Kriminal-Untersuchung, öffentlicher Strafe. Er muß den Selbstmord abschwören, der Vater giebt ihm das letzte Geld, muß ihn von sich verweisen, hinaus in die weite Welt. Er trägt den Namen einer bekannten, geehrten Familie. Figur, Ankündigung, Talente kann er nicht verbergen, und wo soll er den Muth hernehmen, sie zu gebrauchen? Aus Ehrsucht fiel er in Schande. Zur Würde des ehrlichen Mannes kann er nimmer hinauf, und zum Aventurier ist er zu gut, zu ehrlich. Es giebt keine halbe Ehre! Angst um das Leben eines kränklichen Vaters jagt ihn umher; sein Auge sucht das Grab; jedes Menschen fester Blick ist Schlüssel zu seinem Geheimniß, und es ist schrecklich! der freche Lasterhafte, der kühn sich ins Licht stellt, scheint reiner neben diesem beschädigten Juwel! Diesem Menschen, unter solchen Umständen, ist Verzeihung und Freiheit Strafe, Tod wäre ihm Wohlthat gewesen. Dieses hatte ich im Gesicht, als ich Verbrechen aus Ehrsucht schrieb, und hielt mich daher von der Moralität des Stücks überzeugt. Indeß ereignete sich ein Umstand, der nothwendig diese Ueberzeugung sehr stören mußte. Mehrere sagten mir, daß bei einer Vorstellung des Stücks ein großer Monarch (und, da schon der Name dem Worte Ehrfurcht giebt, warum sollte ich Joseph nicht nennen) geäußert haben — „ich würde nicht so gelind mit Ruhberg umgehen, wie der Verfasser. Dieses Urtheil des Gesetzgebers, des Freundes der Menschheit, dessen Weisheit, Schwäche und Laster abzuwägen weiß, ließ mich besorgen, mein Stück sei zwecklos oder gar schädlich. Ich dachte ernstlich darüber nach, ob ich mich rechtfertigen könne. — Sollte nicht auch sanfte Rührung vom Laster abhalten? sagte ich mir. Härte wirkt Widerstand, Widerstand zeigt Verbrechen; weise Nachsicht öffnet nicht den Weg zu Freveln, und Liebe ist ein festeres Band, als Furcht. Dies schien für mich zu sprechen. Jedoch, vom Einfluß des Schauspiels auf die Sitten so sehr überzeugt, bin ich ängstlich gewissenhaft über Empfindungen, welche ich einflößte, Grundsätze und Richtungen, welche ich veranlaßte. Und so konnten alle diese Einwendungen jenen Aus-

spruch nicht überwiegen. Ich ging weiter. Ich dachte mir nun die Wirkung meines Schauspiels, besonders in den Kaiserlichen Staaten. Sie muß dort besonders schädlich seyn. Wie oft hören wir nicht eine Begebenheit, die das sanfte Herz des Monarchen in Schmerz berechen mußte; wo das Erbarmen durch Weib und Kinder für den Gefallenen sprach; wo Volk und Nation Erbarmen! seufzte; wo sicher das ganze Gefühl des guten Menschen in dem Monarchen ; Erbarmen rief! Aber Herrscher = Verantwortung heißt den Stab brechen, und öffentliche, hieße Schmach tödtet die Seele ab; langsame, grausende Pein, ruft ins Leben zurück, um in lebenslanger Verzweiflung zu thierischer Arbeit eingeschmiedet zu athmen, bis am schroffen Ufer sterbend, die Leiche des Abgeschiedenen den lebenden Sünder vergiftet. Schrecklicher — dreifacher Tod! Schauer überläuft uns, Thränen rinnen die Wangen herab, der Blick sieht trübe auf die schwere Hand des Richters hin! Gleichwohl — was können wir uns sagen? Ueber jeder That schwebt ihr Richtblei; wer darf es verrücken? die That ihm näher, oder von ihm zurückschieben? Joseph ist mild, ist Menschenfreund. Selbstregirung verbürgt seine Menschenkunde. Tief muß durch bittere Erfahrung, die Menschheit in seinem Blick gesunken seyn, da ihre unheilbare Gebrechen das Kennzeichen der Majestät — Milde mit Trauer in seinem Herzen verschlossen haben. Dann ist es gefährlich, daß ich Mitleid erregt habe, wo alle Schrecken der Gesetze Schauder erregen sollten. Ich muß dieses Unrecht gut machen, so viel ich es vermag, darum nun schildere ich Ruhberg's Lage, wie sie nach seinem Vergehen seyn könnte — Man erinnere sich, daß alle Talente mit Güte des Herzens in ihm sich vereinigten: so folgt, daß einst irgend ein Menschenkenner an diesen Trümmern harren und sie aus ihrem Verfall ziehen werde. Schaam heißt Ruhberg das Licht meiden — Hofnung, Drang nach Besserem, den die Gottheit in den Menschen legte, machen, daß er unwillkührlich nachgiebt und sich hervorwagt. Da steht er! — Nur eine Erinnerung sei mir noch vergönnt. Manche werden sagen: „aber er durfte ja nur sprechen, so wäre es

anders.“ Ach — hierin liegt sein Unglück! könnte er über sein Vergehen spaßen, wäre er Wohlredner an den Tafeln der Großen; könnte er als Plusmacher und Projektant, die Kabinette bestürmen — so wäre er nicht elend. Daß Ruhberg auch in diesem Stücke nicht Haß erregt, darüber entschuldige ich mich nicht. Glücklich ist er nicht, und Mitleid gewähren wir auch noch dem Mörder bei seiner Hinrichtung. Unglücklicher! die Herzen weinen die Thränen, die Etiquette schlägt die Hand mit Verachtung, die dich vom Untergange hervorreißen will. Wer gerührt von deinem Schicksale den ernsten Entschluß faßt, nicht ungehört zu verdammen, nicht ungeprüft zu verstoßen, für den habe ich geschrieben.

Hieraus gewahrt man, mit welcher Vorsicht der dramatische Dichter zu Werke gehen muß, um nicht dem Laster in den Augen der Zuschauer, des Publikums, eine glänzende Aussenseite zu geben, es zu vertheidigen. So sind auch alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereien der Bedienten, die so häufig in Komödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zuletzt zu beschämen; denn auch hierin muß man große Vorsicht anwenden, da besonders die untere Klasse am ersten geneigt ist, dergleichen Darstellungen leicht aufzunehmen. Wenn das Schauspiel dahin wirkt, ein unschädliches Vergnügen zu gewähren, so bekommt es noch einen Vorzug mehr, wenn es unmittelbar nützlich wird, und dieses kann es durch vielerlei Mittel werden, die jedoch so bekannt und leicht zu entdecken sind, daß deren Anführung hier übergangen werden kann.

Daß das Schauspiel auch seine Gegner, so wie seine Vertheidiger gehabt hat, ist leicht zu erachten. Es hat deren sowohl unter den nichtchristlichen, als christlichen Völkern gegeben. Unter den Griechen soll schon Solon dem Thespis das Spielen untersagt haben, und Plato's

Ausſprüche über alle nachahmende Poeſie ſind bekannt. Ausdrücklich gegen das Drama ſtand zuerſt der Rhetor, Ael. Ariſtides auf. Von Römiſchen Schriftſtellern iſt nichts unmittelbar wider das Drama ſelbſt geſchrieben worden, wenn gleich die Schauſpieler aus mancherlei Gründen ehrlos bei ihnen waren und die theatraliſchen Vorſtellungen zu verſchiedenen Zeiten von Manchen für nachtheilig oder unanſtändig gehalten wurden. Unter den chriſtlichen Schriftſtellern waren die Kirchenväter die erſten, welche das Schauſpiel verdammten. Tertullian ſchrieb ein Buch dagegen, und in den Werken des Cyprian findet ſich eine ähnliche Schrift, ſo wie in mehreren Kirchenvätern, als in der vierten Homilie des Baſilius, in der 15ten des Chryſoſtomus an die Antiochier, im Ambroſius und Auguſtinus einzelne Stellen dagegen. Auch waren die Schauſpiele ihrer Zeit zu genau mit der herrſchenden Religion verbunden und dieſe mit der ihrigen zu wenig übereinſtimmend, als daß ſie nicht, mit einigem Rechte, ſich wider ſie hätten auflehnen können. Ihre Gründe ſind in einem Program von Alb. G. Walch geſammelt. Und obgleich in der Folge die chriſtliche Geiſtlichkeit ſelbſt, eben ſo wie die heidniſche, die erſten Schauſpiele, unter die Chriſten, durch die Myſterien oder, noch früher, durch Aufzüge, Prozeſſionen, die ſogenannten Narren- und Eſelsfeſte ꝛc. einführte, ſo hat ſie denn doch die anſtändigern und vernünftigeren Schauſpiele, ſobald dieſe nicht mehr mit Religionsgebräuchen verbunden waren, ſelten, oder gar nicht, leiden wollen, und ganze Kirchenverſammlungen, als die zu Elvira im Jahre 305, zu Arles im Jahre 314 und 542, zu Bourges im Jahre 1548 haben, mehr oder weniger, Verdammungs-Urtheile über die Bühne, ſo wie Layen und Geiſtliche gegen ſie geſchrieben. Von Italienern ſind unter die-

sen: Carl Borromäus. Sonderbar ist es, daß mehrere Schriftsteller diesen sogenannten Heiligen unter die Vertheidiger der Schaubühne gesetzt, und ihn sogar gleichsam Verbesserungen dramatischer Arbeiten zugeschrieben haben, wie z. B. Nic. Barbieri und Riccoboni, Phil Neri. — Die ersten Schutzschriften für das Theater erschienen in Italien, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, nämlich Il Prologo di Giov. B. Andreini. Ferr. 1612. Es enthält eine Sammlung der, zu Gunsten der Schauspiele und Schauspieler, von verschiedenen Gesetzgebern gegebenen, und eine Prüfung der, wider sie, vorhandenen Gesetze. Frutti delle moderne Comedie, di Piet. Mar. Cecchini. Pad. 1616, 1628. Der Zweck dieses Werkes ist Vertheidigung des Theaters und der Schauspieler. Ferner Nic. Barbieri, welcher in seiner Schrift zu zeigen sucht, daß weder die Schauspiele, noch die Schauspieler immer das sind, und noch weniger das seyn müssen, wofür sie ausgegeben werden; daß die von den Kirchenvätern verdammten Lustbarkeiten dieser Art, von ganz anderer Beschaffenheit waren, als die spätern ꝛc. Dem Werke ist angehängt eine Sammlung von Stellen aus den Schriften des Thomas von Aquino, des Antonius, des Raynerius und anderer Theologen, worin die Schauspiele, unter gewissen Bedingungen, gestattet werden, und noch mehrere Andere. — Von Spanischen Schriftstellern hat Joh. Mariana in seinem berüchtigten, zu Paris öffentlich verbrannten Werke, De Rege et Regis Institutione, im 3ten Buche ein eigenes Kapitel, De Spectaculis eingeschaltet, worin er behauptet, daß nur verkehrte Menschen das Theater billigen können, daß die Regierungen es bloß zu lassen, nicht billigen ꝛc. Trattado in defensa della Comedia, von Calderone. Triunfo sagrado de la conciencia, por

D. Ramire, Salam. 1750, welches Werk auf den Magistrat zu Burgos so viel Eindruck gemacht haben soll, daß er ein neu erbautes Theater wieder hat einreißen lassen. Der Verfasser findet darin Alles gefährlich, die Menge der Zuschauer, die Schauspieler, den Inhalt der Stücke und ihre Vorstellung. — Von Französischen Schriftstellern. Franciscus von Sales. Man hat die Meinung dieses berühmten Geistlichen über das Theater, worin er solches verdammt, erst in neueren Zeiten zu Rom, 1755, unter der Aufschrift: Veri Sentimenti, aus seinen Schriften gezogen, herausgegeben. Apologie du Theatre p. Mr. de Scudery. Par., 1639. Traité de la Comedie von Nicole, geschrieben ums Jahr 1658, im 3ten Buche seiner Essais de Morale, und veranlaßt durch das Projèt pour le retablissement du Theatre franc. des Aubignac, Par. 1657, worin dieser, unter den Ursachen der Unvollkommenheit des Französischen Theaters, auch den gemeinen Glauben, daß es einem Christen nicht zieme, dasselbe zu besuchen, und die, den Schauspielern durch die Gesetze auferlegte Ehrlosigkeit setzt, und diese Ursachen wegzuräumen sucht, welches Nicole für unmöglich und gefährlich erklärt. Lettre sur les desordres causés par la Comedie à Paris p. Mr. Bourdelot, Avocat, Par. 1660. In diesem Werke sucht der Verfasser zu beweisen, daß alle in Paris vorgehende Unordnungen und Ausschweifungen von der Komödie sich herschreiben sollen. Dissertation sur la condemnation des Theatres, Par. 1666. 12. 1694. 12. von Aubignac. Dieser Schriftsteller widerlegt die wider das Theater vorher angeführten und vorzüglich auf das Ansehen und die Aussprüche der Kirchenväter gegründeten Verdammungen des Theaters dadurch, daß er den Unterschied zwischen den heidnischen und christlichen Schauspielen, wie die

vorher benannten Italienischen Apologisten; Barbieri, Andriani ꝛc. zu zeigen sucht. Ferner sucht der Prinz von Conti in einer Schrift: Traité de la Comedie et des Spectacles zu beweisen, daß das Schauspiel die Leidenschaften wecke und nähre. Rivet, ein reformirter Geistlicher, hält das Schauspiel darum für unerlaubt, weil die Schauspieler bloß Gewinn, und die Zuschauer bloß Vergnügen im Theater suchen. Procès sur la Danse et le Theatre entre Phil. Vincent, et un des Messieurs les Jesuites. Das Werk besteht aus einem Briefwechsel zwischen den genannten Personen, wovon Vincent, ein reformirter Geistlicher, das Theater verdammt und der Jesuit es vertheidiget. So sind noch eine unzählige Menge Schriften in Frankreich für und wider das Theater erschienen. Eine sehr gute Schrift über diesen Gegenstand ist die von dem P. Le Brün, weil die Zeugnisse der Kirchenscribenten am ordentlichsten darin angeführt sind. Die Vorrede, vor dem Trauerspiele Judith, von Boyer (Par. 1695), wodurch dieser, weil das Stück aus dem alten Testamente genommen worden, die Gegner des Theaters zum Stillschweigen zu bringen, oder sie damit auszusöhnen geglaubt hatte, veranlaßte eine Gegenantwort (Par. 1695) darauf, worin zu erweisen gesucht wird, daß die Frömmigkeit leide, wenn man heilige Gegenstände auf das Theater bringe, daß diese, durch die immer nöthigen Zusätze des Dichters, ihre Heiligkeit verlieren müssen ꝛc. Was Jean Jacque Rousseau in seinen Werken, im 11ten Bande der Zweibrücker Ausgabe in einem Briefe an d'Alembert sagt, ist wohl am meisten zu beherzigen; denn unstreitig sind in diesem Briefe die Nachtheile, welche aus dem Schauspiele entstehen können, obgleich öfterer mit Hülfe von Sophistereyen, am hellesten in das Licht gesetzt. Die wichtigsten Gründe des Verfassers dagegen sind

der Verlust der Zeit, die aus der Begierde zu gefallen und Lachen zu erwecken, vorgeblich öfterer entspringenden Verspottungen tugendhafter Charaktere und die, vermittelst der, den theatralischen Stücken beständig zum Grunde liegenden Liebeshändel, immer geweckte und genährte Leidenschaft der Liebe. Auch zeichnet sich die Schrift noch dadurch aus, daß der Verfasser nur vermeintliche Gründe, nicht, wie alle seine Vorgänger, Autoritäten gebraucht. Sie veranlassen eine Menge Widerlegungen, unter welchen Apologie du Théatre, in dem Mercure vom Jahre 1758 — 1759 von Marmontel und bei dessen Contes moraux, Amst., 1761, die wichtigste und gründlichste ist. Das Merkwürdige war übrigens bei dem Streite, daß Rousseau, unter den Französischen Controversisten, wenige Vertheidiger fand. —

Von Englischen Schriftstellern. Das Theater ist in England schon sehr zeitig Angriffen mancherlei Art ausgesetzt gewesen. Aber die mehrsten Male hat es sich dieselbe durch seine Ausgelassenheit zugezogen, und größtentheils sind nur diese Ausgelassenheiten, nicht das Theater überhaupt, bestritten worden. Die älteste Schrift dagegen ist, nach v. Blankenburg. The school of abuse or a pleasant Invective against Poets, Pipers, Players, Jesters and such like Caterpillars of the Commonwealth, by Steph. Gosson. Lond., 1579, und eben desselben Plays confuted in five Actions; proving that they are not to be suffered in a Christian Commonwealth, Lond., 1580. Der Verfasser verdammt sie, weil ihrer wegen die Kirchen leer stehen, weil sie zu verbotenen Zusammenkünften gebraucht und aufrührische, unkeusche und schädliche Reden öffentlich darin geführt werden. The first Blast of retreat from Playes; The second and the third Blast. Lond., 1580. In der zweiten dieser Schriften,

wird das Theater, als ein Verführungsmittel dargestellt; besonders ereifert sich der Verfasser darüber, daß an den Sonntagen und sogar in Kirchen Schauspiele aufgeführt werden. Das von W. Gager, im Jahre 1592 zu Oxford herausgegebene lateinische Schauspiel Meleager, veranlaßte zwischen ihm und dem D. J. Rainolds einen Briefwechsel über die Zulässigkeit der Schaubühne, welcher zu Oxfort 1629 erschien, und worin er die Gründe dafür in ein sehr gutes Licht gesetzt hat, obgleich er sich zuletzt der Meinung seines Gegners unterwirft. Histriomastix, the Players-Scourge or Actor's Tragedy, by Will Prinne L. 1633. Der Verfasser will aus den Kirchenvätern erweisen, daß alle diejenigen, welche Schauspiele schreiben, vorstellen und vorstellen sehen, ewig verdammt sind; aber seine Seitenblicke auf den König und die Regierung, wegen ihrer Begünstigung der Schauspiele, zogen ihm ein hartes Geschick zu. Er wurde verurtheilt an den Pranger gestellt zu werden, beide Ohren zu verlieren, fünf hundert Pfund Strafe zu bezahlen und sein Buch wurde durch den Henker öffentlich verbrannt. Er ertrug Alles standhaft, ließ aber nun mehrere dergleichen Schriften gegen die Sitten und Gebräuche der Zeit und gegen die Regierung drucken und zog sich dadurch noch härtere Bestrafungen zu, welche unstreitig die, schon verhaßte, Regierung noch verhaßter machte, und vielleicht die Unruhen dieser Zeit sehr beförderten. Das Buch ist mit leidenschaftlicher Hitze und Bitterkeit und nicht bloß gegen Schauspiele, sondern auch gegen alle Arten von Musik geschrieben. Im Jahre 1647 wurden, wie bekannt, alle Schauspiele verboten, und bis zur Wiedereinsetzung Karls des Zweiten nur im Verborgenen gespielt. Im Jahre 1662 wurde das Theater wieder hergestellt und die Ausgelassenheiten in den Stü-

cken des Congreve, Vanbrugh, Wycherly ꝛc. veranlaßte die berüchtigte Schrift des Herrn Collier: A short View of the immorality and profaneneſs oft the english Stage. Lond. 1698. welches mehrere Gegenſchriften veranlaßte. Was Collier in der erſten Schrift von den einzelnen Stücken ſagt, iſt nicht ungegründet, aber die Folgen, welche er daraus gegen das Theater überhaupt zieht, ſind eben ſo wenig bündig, als wenn man aus den Predigten des P. Abraham von St. Clara Schlüſſe gegen alle Predigten machen wollte. Die Antwort auf die Schriften ſeiner Gegner iſt mit mehr Einſicht, obgleich mit vielem Eifer geſchrieben, und die Behauptungen der beleidigten Dichter, daß Darſtellungen, wie die ihrigen, ſehr lehrreich werden können, hinlänglich wiederlegt. The Stage condemned and the encouragement given to the immoralities and profaneneſs of the Theatre by the english Schools, Universities and from the Pulpits cenſur'd. Lond., 1698. Dieſe Schrift iſt ganz nach den Grundſätzen des vorhergehenden Verfaſſers, oder vielmehr das, immer noch nicht verrauchten Geiſtes der erſten Puritaner verfaßt. Indeſſen brachten dieſe Schriften mancherlei Wirkungen hervor. Cibber ſagt, daß die dramatiſchen Schriftſteller von da an wären behutſamer geworden und nicht mehr Ungezogenheiten für Witz ausgegeben hätten; auch ſtimmten die darin geäuſſerten Geſinnungen ſo ſehr mit den Geſinnungen des großen Haufens überein, daß die Regierung ſelbſt gegen einige Schauſpieler und Schauſpielerinnen, wegen unanſtändigen Ausdrücken Unterſuchungen anſtellen ließ und Betterton und die Bracegirdle deshalb beſtraft wurden. Ein im Jahre 1729 in der eigentlichen Stadt London errichtetes Theater, brachte die Geiſtlichkeit in Harniſch; ein Prediger hielt eine Predigt dagegen, welche im Jahre 1730 gedruckt wurde

und die Regierung wurde um die Unterdrückung desselben ersucht. Die im Jahre 1737 ergangene Parlamentsakte, daß kein Stück, ohne Erlaubniß des obersten Kammerherrn irgendwo gespielt, oder mehr Schauspielhäuser errichtet werden sollten, veranlaßte eine neue Vertheidigung des Theaters.

Von den deutschen Schriftstellern. Discursus, exhibens tres sermones de Comoediis quorum primus Comoedias laudat, alter vituperat et damnat et tertius distincte respondet, Auct. Dan. Vetterus, Bas. 1619. De Comoedia, Disp. Auct. Iac. Tichler, Dav., 1670. Eine Sammlung von Stellen von Kirchenvätern angewandt auf Zeiten, welche die Kirchenväter vorauszusehen, nicht Einsicht genug hatten. In Phil. Speners Consiliis theologic. findet sich über theatralische Vorstellungen, ein Bedenken vom Jahre 1688, so wie zwei von spätern Jahren, worin er sie nicht ganz verwirft, wenigstens nicht für sündlich hält, jedoch die Schulkomödien für unerlaubt erklärt. Seine Anhänger gingen aber weiter, als er. In dem Glaubensbekenntniß der Predigten in Gotha, 1693, welches durch verschiedene Programme von Seiten der herrschenden Parthei über ihre Lehre von den weltlichen Vergnügungen und von den sogenannten Mitteldingen, veranlaßt wurde, wird das Komödienbesuchen für eine Sünde ausgegeben und auf eine Widerlegung desselben, unter dem Titel: Kurzes, doch schriftmäßiges Bedenken gegen das Gothaische Glaubensbekenntniß, ließen sie eine bescheidentliche Verantwortung drucken, in welcher sie ihre Meinungen vertheidigten. Ueberhaupt kam die Frage vom Theater in sehr vielen Streitschriften zwischen den Pietisten und ihren theologischen Gegnern vor; und das Sonderbarste war, daß die sogenannten Rechtgläubigen, welche es sonst zu verdammen gewohnt sind, sich dessen treulich an-

nahmen; zu diesen gehörte unter andern Sam. Schelwig und Joh. Willh. Zierold; eben so weit trieb es Gottfr. Vokerodt, als er wegen eines, im Jahre 1696 gedruckten Progamms, in welchem er die Musik, als unanständig für große Herren dargestellt hatte, und deshalb von dem Concertmeister J. Bähr, und von Joh. Chr. Wenzel und Joh. Chr. Lorber in verschiedenen Schriften angefochten wurde, gab er unter dem Titel: Mißbrauch der freien Künste, Frkft. 1697, eine Schrift heraus, worin er die Komödie mit sammt der Musik unter die verbotenen Dinge setzte, und ließ nicht allein gegen des ersteren Widerlegung derselben ein wiederholtes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Musik und Schauspiele, Opern, Komödien ꝛc., sondern auch seine Grundsätze überhaupt, unter der Aufschrift: Aufgedeckter vergönnter Lust- und Mitteldings-Betrug drucken. Hier wieder ergriffen die Theologen die Waffen und von beiden Seiten erschienen über die Mitteldinge noch eine Menge Schriften, in welchen immer die Sache des Theaters mit behandelt wurde. Im Anfange des 18ten Jahrhunderts erschienen in Deutschland eine große Anzahl Schriften für und wider das Theater, die aber hier übergangen werden müssen.

Nicht nur Liebhabertheater findet man in den Städten von Handwerkern errichtet, und worauf junge Handwerker debütiren, sondern auch Landleuten ist diese Lustbarkeit nicht fremd, und in Tyrol giebt es Bauernkomödien. Ein Reisender giebt davon folgende Beschreibung:

> Vor meiner Abreise von Insbruck, wurde in einem nahe gelegen Dorfe eine theatralische Vorstellung gegeben, wie man sie im nördlichen Deutschland nicht findet. Ein gedruckter Foliobogen kündigte dieses am 25sten July 1790 von Seiten einer ehrsamen Gemeinde zu Ambras an. Es war ein großes Trauerspiel unter dem Titel: der junge Held und Martyrer

St. Pangraz, das um 1½ Uhr Nachmittags anfangen, und um 6 Uhr geendiget seyn sollte. Ungeachtet es die zehnte Vorstellung war, so traten doch viele Insbrucker an diesem schwülen Sommertage um 1 Uhr die Wallfahrt nach Ambras an. Das Amphitheater war ein Rasenplatz am Wirthshause, den im Hintergrunde ein angebauter Saal begränzte. Der Schatten wurde auf den Plätzen mit sechs Kreuzer bezahlt. Die drei Eingänge wurden durch Bauern mit Hellebarden bewahrt. Das Theater war ziemlich dauerhaft von Holz erbauet, sehr erhaben und lang; zugleich kamen dem Maschienenmeister noch zwei Seitencourtinen zu statten, die neben dem zierlichen Hauptvorhange wechselweise aufgezogen wurden. Ueber denselben gingen aus dem geweiheten Munde eines hölzernen Engels das Leben und der Tod des seligen Pangraz, im vergoldeten Rauche hervor. Der unharmonische Doppelklang von zwei Geigen, einem Waldhorne und dem Violonschel, stimmte das Publikum zu frommen Empfindungen; dem Anschlagezettel zu Folge, stellte die Musik den Weinberg Christi vor. Nach Griechischer Sitte wurde ein Prolog mit Gesang gegeben, in welchem der gute Hirt unter beständigen Schwenkungen des Hirtenstabes die Gottlosigkeit unserer Zeiten in Knittelversen schilderte. Das Schauspiel selbst, eröffnete sich mit dem Paradebette Gustavs, eines Edlen aus Phrygien, und mit der Familientrauer seines funfzehn jährigen Sohnes Pangraz, die beiden Vettern Dionisy und Quirin, der Base Julita, und des Kammerdieners Eusebi; das Kostüme des Pangraz, kam dem eines Kammerhusaren nahe. Er bedurfte aber auch neben der moralischen Bewaffnung, noch vorzüglich der physischen, weil Teufel und Engel mit vieler Zudringlichkeit um den Besitz seiner Seele sich bewarben. Lucifer, in der Gestalt eines Werbers vom Jägercorps, mit einem dreifarbigen Federhute geziert, bediente sich der hinterlistigen Kniffe, um zu diesem Zwecke zu gelangen, und ließ unter andern dem Pangraz seine seligen Mutter als verdammt aus der Hölle erscheinen. Allein der funfzehnjährige Held bestand den Kampf ritterlich. Ein guter Engel, Oriel genannt,

führte ihn leisen Trittes, so weit es die Holzschuhe zuließen, den Geist seines Vaters im Traume zu; auf diesen Besuch folgte ein anderer vom Pabst Johannes und zwei Cardinälen, welche ihn feierlich in das Christenthum aufnahmen. Die Taufe selbst ging zum höchsten Mißvergnügen der andächtigen Zuschauer hinter dem Vorhange vor sich. So stand es mit Pangraz, als der Kaiser Diocletian mit sich selbst die höllischen Entwürfe der Christenverfolgungen ausbrütete. In dem Strome von Beredsamkeit, wodurch er auch seinen Untergebnen dazu zu verleiten suchte, gab der Tyrolische Dialekt dem stets wiederholten Ausdrucke von verfluchten Christenhunden ꝛc. einen unnachahmlichen Wohlklang, der aber auf den Vater, auf dessen Verlobte, die Susanna, und auf die Kaiserin Irene wenig Eindruck machte. — Hierüber ergrimmt, versammelte der Kaiser seine Hofherren, Maximus, Carus, Julius und Galba zu einem Geheimenrathe. Ceremoniel und Abstimmungsart waren dabei ziemlich modern, bis auf den kleinen Verstoß, daß die Pagen, welche auf seidenen Kissen vor dem Kaiser den Scepter und die Krone vortrugen, dabei gegenwärtig blieben. Da nun einer von diesen, der Galba, für die Christen votirte, so fiel die Stimmenmehrheit gegen sie aus. Unter mehreren Rollen, welche der Kaiser bei dem großen Trauerspiele austheilte, bekam eine Dame, Kamille, den jesuitischen Auftrag, dem Einflusse ihrer Nebenbuhlerin Susanna auf den Valer auf irgend eine Art Einhalt zu thun. Sie war auch schon geneigt dazu; denn sie verbarg unter ihrem gestickten atlaßnen Schleppkleide, das eine fromme Dame, des verdienstlichen Werkes wegen, ihr geliehen hatte, ein wahres Jacobinerherz. Unter der Maske einer Christin, führte sie die Intrigue so weit, daß die Susanna am Ende durch einen Schnurbärtigen Henker öffentlich hingerichtet wurde. Diese Handlung wurde, den Augen des Publikums nicht, so wie die Taufe, entzogen, ging aber so schnell, als wie mit der Guillotine, vor sich. Dem Diocletian kam sein nervigtes Knochengebäude bei der Erlegung des

Quirins zu statten. Von den übrigen Verwandten des Pangraz, und von ihm selbst wurde das Geständniß des Ueberganges zum Christenthume, durch einen als Bettler verkleideten Kriegsknecht herausgelockt, der sie sogleich vor dem Thron des Kaisers führte. Sie wurden nach Französischer Prozeßform peinlich befragt und durch Trennung und derbe Scheltworte gemartert; allein sie blieben dessenungeachtet dem Kreutze getreu. Ihr Loos war daher der Tod. Beim Pangraz schlug jedoch die Execution fehl. Ein Donnerwetter schleuderte seinem Henker das Beil, und dem militärischen Kommando die Gewehre aus der Hand. Es zerschmetterte überdies die Bildsäule des Jupiters, unter welcher die Heiden ein feierliches Opfer angestellt hatten. Die Theerbutte, welche zum Rauchfaß gedient hatte, wurde ihrer Bestimmung wiedergegeben, nur der erste Minister behielt seinen Ziegenbart bei, und spielte den Buffo noch nach dieser Katastrophe.

So viel Theaterpomp und Abwechselung bisher in der Vorstellung lag, so stieg mir doch bei der achtzehnten Niederlassung des Vorhanges allmählig der Wunsch auf, daß die noch zu erwartende Heiligsprechung des Pangraz nicht ganz mit der weitläuftigen Verfahrungsart der Römischen Curie vorgenommen werden möchte. Es wurde auch der Knoten geschwinder zerrissen, als es der Zuschnitt erwarten ließ. Galer, der das traurige Schicksal seiner geliebten Susanna sehr bald erfuhr, erstach den Diocletian unter den heftigsten Verfluchungen. Der Pabst kam mit seinem Gefolge darüber zu und nahm den Galer und dessen Hofleute zur Belohnung zu Christen auf, und selbst die Beatification des Pangraz ging brevi manu vor sich. Auf diese hatte ein Altar mit dem Bildnisse des neuen Heiligen und ein Chor mit Musik Bezug. Mehr als durch die Ausdehnung des Stücks, durch die, Trotz des theuer bezahlten Schattens, drückende Sonnenhitze, und durch die Unverständlichkeit des Tyroler Dialekts, wurde meine Aufmerksamkeit bei der Beobachtung des

felerlichen Ernstes der Zuschauer zerstreuet, welche mit unverwandtem Blicke die lächerlichsten Phrasen und Geberden anstaunten. Ein geistlicher Herr, der neben mir saß, erlaubte sich nur ein einziges Mal, bei der Zerstörung des Heidnischen Opfermahls, ein bescheidenes Lächeln. Der Pabst kam, um nicht bloß Genuß zu geben, sondern auch selbst zu genießen, wenn er nichts zu thun hatte, in pontificalibus in das Parterre und wußte ohne Erinnerung sehr genau, wenn die Reihe wieder an ihn kam. Am wenigsten andächtig waren einige junge Tyroler, welche Straußfedern auf ihren runden grünen Hüten trugen. Dieses zeigt nach Landessitte eine Bereitwilligkeit zum Kampfe an. Da ich dieses nicht wußte, so fragte ich einen ganz bescheiden um die Ursache dieser Auszeichnung, und erhielt hierauf die lakonische und bedeutende Antwort: daß er wünsche, es möchte ihm einer die Feder abnehmen. Sein Wunsch wurde auch, wenn gleich durch einen Andern, erfüllt, und das Publikum hatte eine, nicht bloß dem Scheine nach, blutige Vorstellung gratis anzusehen. Mir war es indessen interessanter das Manuscript des Trauerspiels durchzublättern, ehe es wieder in das Archiv des Dorfmeisters zurückkam. Es schien aus dem vorigen Jahrhunderte zu seyn und war ziemlich leserlich geschrieben. Die Garderobestücke nahm jeder Acteur; nur die zwei Ellen langen wollenen Strümpfe und die Mannsschuhe, behielten die Damen zurück. Alle versicherten mich mit der dem Tyroler eigenen Biederkeit und Offenherzigkeit, daß sie heute ihr Talent nicht so zu zeigen Gelegenheit gehabt hätten, als es am nächsten Sonntag der Fall seyn würde, auf welchen eine weltliche Unterkomödie, betitelt: der Teufel en quarré oder der Schuster mit Musik, angekündiget wurde. Unter den geistlichen Stücken rühmten sie vorzüglich die heilige Magdalena und den St. Sebastian, welche in das Repertorium der benachbarten Dorfgemeinen gehörten. Den Vorzug setzten sie darin, daß es mehr Teufel in diesem Stücke gäbe. In dem Dorfe Wildau ist zur großen Er-

bauung des Publikums das Hüpfen des Kindes in Elisabeths Leibe in einem hölzernen Gefäße versinnlicht worden; auch soll von den Bergknappen zu Schwaz zwei geistliche Stücke selbst verfertiget worden seyn, in welchen eine Berathschlagung der heiligen Dreieinigkeit über die Erlösung des Menschengeschlechts vorkommt. Die Metaphern, welche dabei aus dem Bergwesen entlehnt worden, sind zum Theil so nachdrücklich, daß man sie hier nicht gut wiedergeben kann. Bei ernsterem Nachdenken verliert sich indeß der Anschein des Lächerlichen in diesen Gaukeleien bald in der Ansicht der traurigen Wirkungen, welche sie auf den Verstand und auf das Herz des Tyroler Landmanns unvermeidlich hervorbringen müssen.

Wir haben nun gesehen, wie das Schauspiel bei den Landleuten aufgeführt und behandelt wird, nun wollen wir auch sehen, wie sich dasselbe in der vollkommenen Kindheit befindet, und dieses ist bei den Javanern der Fall. Diese Insulaner sind sehr eifrige Freunde des Schauspiels, aber die dramatische Kunst ist bei ihnen noch in der ersten Kindheit; ihr Schauspiel ist eigentlich nichts, als eine Pantomime, deren Erklärung abgelesen wird. Sie haben kein Theater, statt dessen einen von allen Seiten offenen Schoppen, um welchen sie die Zuschauer versammeln. Der Ableser oder Soufleur, der einen Stock in der Hand hat, läßt die Schauspieler der Reihe nach ihre Geberden machen und liest das Stück. Er beginnt mit einer Art von Prolog; dann nennt er die auftretenden Personen, und wenn er mit seinem Stocke das Zeichen giebt, tritt jeder hinter einem Vorhange hervor auf die Bühne. Er fährt fort zu lesen und der Schauspieler begleitet die Worte, die zu seiner Rolle gehören, mit Geberden. Ist der Schauspieler fertig, so giebt der Stock das Zeichen zum Abtritt und so geht's fort bis zur Entwickelung. Die Schauspieler sind nach Landessitte reich gekleidet, aber verlarvt;

die jungen Männer, welche die weiblichen Rollen spielen, haben weiße Masken, obgleich dieses nicht die Farbe der Bewohnerin des Landes ist, diese Masken sind von Holz und ziemlich gut geschnitzt. Die Maske des Büffons hat einen offenen Mund. Diese Aehnlichkeit zwischen dem Theatergebrauche der Javaner und der Alten, ist sehr überraschend; allein daß sie sich in weiter nichts ähnlich sind, mag die Fabel eines Stücks beweisen, welches vor dem Sultane von Java, an einem festlichen Tage gespielt wurde. Es war folgenden Inhalts: Die Tochter eines Königs von Java hatte einen Prinzen von Baly geheirathet, der sie nachher verstieß, um eine seiner Beischläferinnen wieder zu sich zu nehmen. Die verlassene Prinzessin kehrt zu ihrem Väter zurück und fordert Gerechtigkeit. Der Vater giebt ihr einen Heerhaufen, an dessen Spitze sie vor dem untreuen Gemahl erscheint, in dem Augenblick, wo er in dem Arme der Nebenbuhlerin ruht. Man sieht das Lager des Liebespaares auf der Bühne. Die Vorhänge sind zugezogen, das ist Alles, was das Javanische Anstandsgefühl fordert; aber der Bouffon der Prinzessin, ihr unzertrennlicher Begleiter, hebt verstohlen, um nichts verloren gehen zu lassen, den Vorhang auf, und verräth den Zuschauern durch unsittliche Geberden die Geheimnisse des Bettes. Die Prinzessin fordert den Gemahl auf, ihre Stelle ihr wieder zu geben und die Nebenbuhlerin auszuliefern. Der Prinz weigert sich, ruft Hülfe herbei, und während seine Leute mit den Javanern handgemein werden, führt er seine Geliebte davon. Das Gefecht beginnt, die beiden Gatten sind an der Spitze ihrer Haufen und treffen sich im Kampfe. Die Prinzessin, unverwundbar, schont das Leben ihres Gemahls, aber besiegt, durch Uebermacht, wird sie gefangen und in den Pallast des Prinzen eingesperrt. Der Treulose besucht sie und

bietet Alles auf, sie zu versöhnen; er will ihr die Hälfte seiner Staaten abtreten, wenn sie ihn ungestört mit seiner Geliebten leben lassen will. Allein eine Prinzessin von Java kann nicht so tief sinken, sich vor einer Nebenbuhlerin zu beugen. Sie weiset alle Vorschläge ab und da ihr Gemahl sie nicht anders loswerden kann, so überläßt er sie in einem zerbrechlichen Kahne dem Spiele der Meereswellen. Da begegnet sie den Leuten, die ihr Vater zu ihrer Hülfe ausgesandt hatte. Siegreich kehrt sie nun zurück in die Staaten ihres Gemahls, bietet ihm noch einmal den Frieden an und ihre Hand, aber der Wankelmüthige wählt den Tod, ersticht sich, und, nach Javanischer Theatersitte, holt ihn der Teufel, um dem Stücke ein Ende zu machen. Dieses Stück, das eine ganze Nacht dauerte, schildert ziemlich treffend die Sitten des Landes. Es ist ein ganz gewöhnliches Vorurtheil, daß Könige und Königskinder unverwundbar sind, und manche, glaub' ich, die eine Art von Dolchen, Cris genannt, als Erbtheil der Voreltern tragen, sind selbst der Meinung. Schauspiele dieser Art sind nur für Leute, die Vermögen genug haben, Schauspieler in ihre Dienste zu nehmen. Ueberall findet man aber eine andere Art von Komödien, wayan coulet genannt. Die Gegenstände sind dieselben, aber diese Stücke werden, ungeachtet ihrer Länge, so oft wiederholt, daß selbst Kinder davon vieles auswendig wissen. Eine rauschende Musik begleitet stets dieses Schauspiel während der Zwischenakte und während der oft wiederkehrenden Gefechte. Man bedient sich dazu größtentheils Instrumente, die dem alter Psalter nicht unähnlich sind; allein statt der Saiten, haben sie Metallstäbchen von verschiedener Länge, worauf mit einem Hammer geschlagen wird. Außerdem hat man auch eine Geige oder Baßgeige mit zwei Saiten, und eine Trommel, auf welcher

man den Takt schlägt. Dieses musikalische Scharivari hört man eine halbe Stunde weit. Neben dem wayan haben die Javaner noch eine Art von Possenspiel, welches sie Toping nennen. Es wird von wandernden Schauspielern aufgeführt, die von Markte zu Markte ziehend, sich ihr Brod erspielen. Eine Frau und zwei Männer ist das ganze Personale. Sie sprechen hierzu und tanzen abwechselnd. Ausgeführte Stücke kennen sie nicht; sie improvisiren, wie es die Umstände verlangen, und sagen zuweilen sehr lustige Dinge. Auch diese Schauspielergesellschaften spielen in Masken und die Leute tragen noch überdies eine ungeheure schwarze Perrücke mit Flittergold verziert.

Die Javaner haben auch eine Art Ballet, welches auf den öffentlichen Plätzen aufgeführt wird. Sobald die Nacht anbricht, hört man überall rauschende Musik ertönen. Haufenweise strömt man aus den Häusern, um auf die öffentlichen Plätze zu eilen, wo sich die Tänzerinnen versammeln. Ein schnell aufgespanntes, von vielen Lampen erhelltes Zelt, schirmt die Tanzenden und einen Theil der schaulustigen Menge. Drei oder vier Weiber, halb nackt, mit Blumenbekränztem Haupte, tanzen nach dem Tone der Instrumente, welche sie mit der Stimme begleiten. Beim Tanze kommen nach und nach alle Glieder ins Spiel; Arme, Beine, Hände, Kopf, Augen, Alles ist in Bewegung. Gelockt von den Syrenenstimmen, verschlingen sich auch Männer in Tänzen. Die Tänzerinnen verdoppeln ihre Anstrengungen, der Tänzer will sie nachahmen; allein bald muß er die erschöpfenden Uebungen aufgeben. Ehe er aber unter die Zuschauer zurückkehrt, bezahlt er das Vergnügen, welches er genossen, und umarmt seine Tänzerin. Für einen Javaner giebt's nichts Ergötzendes, als diese Schauspiele, worin der Euro-

päer nur eine Folge von Verrenkungen sieht. Diese Tänzerinnen heißen Rughen und sind feile Mädchen. Ihr Gewerbe ist allgemein verachtet und keine ehrbare Frau würde sich erniedrigen, selbst in geschlossener Gesellschaft zu tanzen. Der Sultan hat an seinem Hofe eine andere Art von Tänzerinnen, Bedo-i-o genannt. Sie tanzen mit wahrer Anmuth, führen regelmäßige Ballets auf und scheinen einige Aehnlichkeit mit den Indischen Bajaderen zu haben. Wenigen wird die Gelegenheit diese Tänzerinnen zu sehen, da der Sultan und der Gouverneur von Samarang nur allein berechtiget sind, solche zu halten, und die Holländische Ernsthaftigkeit soll dem Gouverneur von Samarang nicht gestatten, dieses Vorrechts selbst zu genießen; aber sein Stellvertreter, der Javanische Gouverneur unter ihm, hat eine Truppe von Bedoios, welches er, als einen der schönsten Vorzüge seiner Stelle, betrachtet. Wenn der Sultan öffentlich erscheint, so gehen seine Pagen auf eine Art voran, die man Tanz nennen könnte. Sonst kennen aber die Javaner keine besonderen Männertänze, wie ihre Nachbarn. Die tanzenden Männer, die man bei großen Festen in Batavia sieht, sind Fremde, die z. B. aus Macassar, Baly und Bima kommen. Alle Schauspiele, der Tendack und die Topings ausgenommen, gehören nur den Vornehmen, das Volk hat seine eigenen Belustigungen, wenn es sich aus seiner natürlichen Trägheit herausreißen kann.

Ueber das Schauspiel sehe man nach:

Histoire universelle des Théatres de toutes les Nations depuis Thespis jusqu'a nos jours. Par. 1779. 8. (36 Bde.)

Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. 4 St. (von Lessing und Mylius).

J. C. Bulengeri de Theatro, s. de ludis sce-

nicis eorumque apparatu tam apud Graec. quam Romanos Lib. II. Tricas. 1603.

Geo. Fabricii De fabularum, Ludorum, Theatror. Scenar. ac Scenicor. antiqua consuetudine libellus. Heidlbr. 1663.

Ideé des Spectacles anc. et nouv. p. Mich. de Pure. Par., 1688.

Discours sur le Théatre des Grecs und Discours sur le parallele des Théatres von P. Brumoy, in dem 1sten Bde. seines Théatre des Grecs, S. 1 und S. 145 der Ausg. von 1763.

Histoire du Théatre des Grecs und Représentation des pièces de Théatre à Athenes, das 69te und 70te Cap. in den Voyage du jeune Anacharsis.

Reflexions historiques et critiques sur les differens Théatres de l'Europe p. Louis Riccoboni. Par. 1738. Amst. 1740.

An Essay upon the present state of the Theatre in France, England and Italy. London, 1760.

Lettre sur les Spectacles d'Italie, sur leur origine, sur les personnages etc. in dem Mercure de France. Januar, 1726, S. 81 — 98.

Histoire du Théatre italien depuis la décadence de la Comedie latine, avec un Catalogue des Traged. et Comed. italiennes, imprim. depuis. l'an 1500, jusqu'a l'an 1660, p. L. Riccoboni. Par. 1727 — 1731.

Le Théatre françois en trois Livres ou il est traité de l'usage de la Comedie, des Auteurs qui soutiennent le Théatre, et de la conduite des Comediens. Lyon, 1674, v. Sam. Chappuzeau.

Histoire du Théatre françois jusqu'a Mr. Corneille, von Bern. von Fontenelle, in dem 3ten Bande seiner Oeuvres der Pariser Ausg. v. 1742.

Bibliotheque des Théatres, contenant le Catalogue alphabetique des pièces dramatiques, Opera, Parodies et Opera comiques, et le tems de leurs representations, avec des anecdotes sur la plupart des pieces, et sur la vie des Auteurs, Musiciens et Acteurs. Par. 1733.

Histoire du Théatre françois depuis son origine jusqu'a présent, avec la vie des plus célébres poetes dramatiques, des extraits exacts et un Catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnés des notes historiques et critiques. Par 1734 — 1756. (17 Bde.) — Memoire pour servir à l'histoire des Théatres, de la decadence des Spectacles, et de leur renouvellement in dem Mercure de France 1735 — 1736.

Recherches sur les Théatres de France depuis l'année 1161 jusqu'a present p. Mr. Godard de Beauchamp. Par. 1735.

Almanac des Théatres. Par. 1744 (nicht fortgesetzt worden.)

Les Spectacles de Paris ou Almanac historique et chronologique des Théatres, avec un Catalogue de toutes le pièces restées au Théatre dans les differens Spectacles, les noms de toutes les Auteurs vivans, et la liste de leurs ouvrages. Par. 1751. (fortgesetzt bis auf die neueste Zeit.)

Essai sur la connaissance des Théatres p. Mr. du Clairon. Par. 1751.

Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du Théatre francois, l'établissement des Théatres à Paris, un Dictionnaire des pièces etc. p. Mr. le Cheval. de Mouhy. Par. 1752.

Dictionnaire portatif des Théatres p. Mr. de Leris. Par. 1754.

Dictionnaire des Théatres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été representées jusqu'a present sur les différens theatres franc., et sur celui de l'Academie Roy. de Musique; les Extraits de celles qui ont été jouées par les Comediens italiens depuis leur retablissement en 1716, ainsi que des opera comiques et principaux Spectacles des Foires St. Germain et St. Lambert. Des faits anecd. sur les auteurs, acteurs, actrices, danseurs, danseuses, compositeurs de ballets etc. Par. 1756. 12. 6 Bde., 1758 (7 Bde).

Causes de la decadence du gout sur le Théatre, où l'on traite des droits, des talens, des fautes des auteurs, des devoirs des Comédiens, de ce

que la société leur doit, et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique. Par. 1768 (2 Bde.)

Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des Théatres, les regles du genre dramatique, observations des maitres les plus célébres, des reflexions nouvelles sur les spectacles, sur le genie et sur la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pieces, le cat. de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. Par. 1776. (3 Bde.)

Essais historiques sur l'origine et les progrés de l'art dramatique en France Par. 1784—1786.

Im Engliſchen. — An Account of the english dramatick Poets, or some Observations and remarks on the lives and writings of all those that have published either Comedies, Traged. etc. in the english tongue, by Ger. Langbaine. Oxf. 1691.

A List of all the dramatic Authors with some account of their lives, and of all the dramatic pieces ever publish'd in the english language, to the Year 1747 von Whinkop, bei dem Trauerſpiele Scanderbeg, or Love and Liberty, Lond., 1747.

The brittish Theatre, containing the Lives of the english dramatic. Poets, with an account of all their plays, together with the Lives of most of the principal actors as well as Poets, to which is prefixed a short view of the rise and progress of the Engl. Stage, by Will. Chetwood. Lond. 1749 und 1752.

Companion to the play-house, or an historical account of all the dramatic Writers and their works, that have appeared in Great-Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions. Lond. 1764. Vermehrt und verbeſſert unter dem Titel: Biographia dramatica or a Companion to the Play-house. Lond. 1782.

Der Verfaſſer dieſes Werkes war Dav. Erskiner Baker; es iſt in ſeiner Art das zuverläßigſte, nach dem Alphabete geordnet. In der zweiten Auflage enthält der erſte Band die Namen der Dichter, und

der zweite die Namen der Stücke, davon überhaupt mit Inbegriff von Opern und Operetten, 3410 sind.

Playhouse Poket companion cont. an account of all the dramatic authors, with a list of their works. Lond., 1779.

Geschichte der Englischen Schaubühne von Gotth. Ephr. Lessing, im 4ten Stücke seiner Theatralischen Bibliothek. —

Im Deutschen. — Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des 18ten Jahrhunderts, von Chr. Gottscheden, Leipzig 1757 — 1765. (2 Thle.)

Geschichte des Deutschen Theaters, vor dem 1sten Theile von J. Fr. Löwens Schriften. Hamburg, 1763.

Chronologie des Deutschen Theaters. Leipz. 1775.

Theater-Kalender oder Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1775. Wurde bis zum Anfang des 19ten Jahrhunderts fortgesetzt. Er enthält unter andern Aufsätzen: Verzeichnisse der lebenden dramatischen Schriftsteller und Tonkünstler, so wie der jährlich, erscheinenden verschiedenen dramatischen Schriften und Nachrichten von unsern verschiedenen Schauspielergesellschaften.

Theater-Journal für Deutschland. Gotha 1777 — 1787. 24 St.

Litteratur und Theater-Zeitung. Berlin 1778 — 1784. Diese Zeitung wurde fortgesetzt unter der Aufschrift: Ephemeriden der Literatur und des Theaters. Berl. 1785 — 1787 uud seit der Zeit führte es den Titel: Annalen des Theaters, Berlin, 1788.

Dramaturgische Fragmente von J. F. Schink. Grätz und Leipzig, 1781 — 1784.

Taschenbuch fürs Theater. Mannheim.

Allgemeiner Theater-Almanach vom Jahre 1782.

Dramatisches Pantheon von H. W. Seyfried. Berl., 1790.

Almanach für Theater und Theaterfreunde von August Wilh. Iffland. Im Jahre 1807 angefangen.

Besondere Aufsätze über das Theater findet man noch im Freimüthigen, angefangen 1802 und bis jetzt fortgesetzt. — In der Eleganten Zeitung, angefangen 1800 und bis jetzt fortgesetzt. Im Morgenblatte; angefangen 1807 und bis jetzt fortgesetzt. — Im Abendblatte, in dem Gesellschafter ꝛc. alles Zeitschriften, welche noch fortgesetzt werden.

Ueber die Komödie insbesondere.

Della Comedia Italiana, e delle sue regole ed attinenze, conferenze tra un Cavaliero, e l'autore delle lettere critiche. Ven. 1752.

Idea de la Comedia de Castilla, por Jos. Pellizer de Salas de Tovar. Mad. 1639.

Dissertacion, o Prologo sobre las Comedias de Espana, von Ant. Nasarre y Ferriz vor den Comedias y Entremeses di Mig. de Cervantes Saavedra. Mad. 1742. 4. 2 Bde.

De l'art de la Comédie, ou Detail raisonné des divers parties de la Comédie et de ses differens genres p. Mr. de Cailhava. Par. 1782. 8. 4 Bde.

Elements of dramatic Criticism. Lond. 1775 das 14te bis 29ste Kap. Of Tragi-comedy; of the origin and progress of comedy; of the laws of comedy etc.

J. C. Gottsched's Versuch einer kritischen Dichtkunst, handelt das 11te Kapitel des 2ten Theils von Komödien. — J. A. Eberhard, in seiner Theorie der schönen Wissenschaften, Halle, 1783, S. 198 u. f. — J. J. Eschenburg, in seiner Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, S. 225 der Aufl. von 1789.

Ueber den Zweck des Lustspiels, eine Abhandlung von J. F. Jünger, vor seinem Lustspiele Verstand und Leichtsinn. Leipz. 1786. — C. Meiners, im 16ten Kap., S. 170 seines Grundrisses der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften, Lemgo, 1787. — Sulzer's Theorie der schönen Künste, 2te Aufl. Leipzig, 1792. 8. S. 486 u. f.

Ueber die Tragödien insbesondere.

Giov. Bonifacio, Discorso nel quale si tratta

del modo di ben formare a questo tempo una Tragedia, Pad. 1624, 1631.

Martino La Farina, Discorso de la Tragedia, bei den Tragedie sacre e morale. Palerm. 1633. 2 Bde.

Piet. Jac. Martello, Del verso tragico e qual debba effere nelle Tragedie italiane, bei ſeinem Theatro. Rom. 1709. — Della Tragedia antica e moderna, Dial. Rom. 1715.

Vincenzio Gravina, Della Tragedia, Libro uno. Nap. 1716.

Pietro de Conti di Calepio di Bergamo, Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia. Zurigo, 1732.

Nueva Idea de la Tragedia, o illustracion ultima al Libro singolar de Poetica de Aristoteles, von Joſ. Ant. Gonzalez de Salas. Mad. 1633. 4. 1778. 8. 2 Bde.

Jean de la Taille de Bondaroy, de l'art de la Tragedie, vor ſeinem Saul le furieux. Par. 1572. 8.

Dissertation sur la Tragedie anc. et moderne par le Chevalier de Mere, in ſeinen Oeuvres posthumes à la Haye, 1701. 12. S. 188—209.

Dissertation sur la Tragedie moderne par Louis Riccoboni, bei ſeiner Histoire du Théatre italien. Bd. 1. S. 247.

Discours de la Tragedie, p. Frcs. Houdart de la Motte; im 4ten Bande ſeiner Werke. Par. 1754. Es ſind vier Geſpräche, welche zuſammen zuerſt mit ſeinen Oeuvres de Théatre. Par. 1730 gedruckt wurden.

Essai sur le gout de la Tragedie, p. Mr. de la Place. Amsterd. 1738.

Dissertation sur la Tragedie ancienne et moderne. Par. 1767.

Uebrigens findet man in Voltair's, Racines und Anderer Schriften mehr oder weniger über das Trauerſpiel erwähnt.

The Tragedies of the last Age considered and examin'd by the Common sense of all Ages. Lond. 1678, 1692.

A short View of Tragedy, its Origin, Excel-

lency and Corruption, with some reflections on Shakespear, and other Practitioneers for the Stage. Lond. 1693.

Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespear and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians. Lond. 1774.

Abhandlung von den auf der Schaubühne sterbenden Personen, im 15ten Stück der Beiträge zur critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie ꝛc., S. 390. — Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse, ebendaselbst, im 28sten St. — Critische Untersuchung, ob und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen Statt finden, von Chr. Mylius, ebendaselbst, im 31sten St.

Ueber d. Trauerspiel v. Fr. Nicolai, vor dem 1sten Bande der Bibliothek der schönen Wissenschaften.

Ueber die Sittlichkeit der Tragödie, im 7ten Bande desselben Werkes, S. 201. Mehrere Aufsätze über die Theorie des Trauerspiels in G. E. Lessing's Dramaturgie. Ueber das Trauerspiel in Lord Westenrieders Reden und Abhandlungen. München, 1779; in A. W. Eberhard's Theorie der schönen Wissenschaften. Halle, 1784, 4tes Hauptstück, S. 139; in Eschenburg's Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, 1r Abschnitt, S. 240, der 2ten Auflage von dem Trauerspiele.

Ueber Lessing's Meinung vom historischen Trauerspiele und über Emilia Galotti, von Ant. von Klein. Frankfurt, 1781. Ueber das Trauerspiel Agnes Bernauerin. Mannheim, 1781.

Ueber die tragische Kunst von Fr. Schiller, in dem 1sten Bande, S. 176 der neuen Thalia. Ueber das Lust- u. Trauerspiel, in Sulzer's Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, 2te Aufl. 1r Th., S. 486 u. f., 4r Th. S. 557 u. f.

Besondere Nachrichten von den vornehmsten Deutschen Bühnen u. Schauspielergesellschaften, als der zu Wien, findet man im Theateralmanach von Wien, Wien, 1765. 8. 3 Th. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien, 1768. 2 Bde. —

Dramaturgie, Literatur und Sitten, Wien, 1769. — Theaterkalender von Wien, von einigen Freunden der Deutschen Schaubühne fur das Jahr 1772, 1773, 1774. Wien. — Geschichte und Tagebuch der Wienerschaubühne. Wien, 1776. — Almanach des Theaters in Wien. Wien, 1775. — Historisch kritische Theaterchronik, Wien, 1775. — Dramatischer Autikritikus von Wien. 1775. 12 St. — Wienerische Dramaturgie. Wien, 1776. 25 St. — Taschenbuch des Wiener Theaters. Wien, 1777. — Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten Deutschen Nationalbühnen und von dem K. K. Nationaltheater insbesondere, Wien, 1779. 3 Th., und fortgesetzt unter der Aufschrift: Journal von auswärtigen und Deutschen Theatern. — Dramatische und andere Skizzen, nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, von J. F. Schink. Wien, 1785. — Zu Berlin. Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, von C. M. Plümike. Berlin, 1781. — Zu Hamburg. Ueber die Hamburgische Bühne von H. Prof. S. in G. Hamburg, 1772, 8., zwei Schreiben. — Dramaturgische Monate von J. F. Schink. Schwerin, 1790. — Lessing's Hamburgische Dramaturgie. — Zu Gotha: Unpartheiische Geschichte des Gothaischen Theaters, von C. J. Wagenseil. Mannh. 1780. — Zu Dresden und Leipzig. Ueber die Leipziger Bühne, von H. J. F. Löwen. Dresden, 1770, 2 Schreiben. — Briefe die Sellerische Bühne in Dresden betreffend. Dresden, 1775. — Dramaturgischer Briefwechsel, im Sommer, 1779. Leipzig, 1780. — Ferner enthalten Beiträge zur Geschichte des Deutschen Dramas: der Theater-Freund, Prag, 1775. 8. 25 Stücke. — Mannheimer Dramaturgie. Mannh. 1779. 9 St. — Briefe über die Bühne zu Koblenz. Frankf. 1788. — Tagebuch der Mainzer Schaubühne, 1788. Fortgesetzt unter dem Titel: Dramaturgische Blätter. — Dramaturgische Blätter von Fr. von Knigge. Hamb. 1789. Ferner findet man über den neuesten Zustand der Bühnen Deutschlands im Allgemeinen, so wie über das Lust- und Trauerspiel insbesondere, noch Abhandlungen und Correspondenz-Nach-

richten in den schon oben erwähnten Flugblättern oder Zeitschriften, nämlich in der eleganten Zeitung, im Freimüthigen, im Morgenblatte, in Ernst und Scherz, v. G. Merkel herausgegeben; im Abendblatt, dem Gesellschafter, dem neuen Freimüthigen für Deutschland, dem Zuschauer, der Theaterzeitung, herausgegeben von Reinhard, ꝛc. ꝛc.

Neue Literatur- und Völkerkunde, 2r Jahrg. 1788. 2r Bd., S. 154.

Warum die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen waren. Weiland's neuer Deutscher Merkur. Jena, 1796. S. 23—46.

Ueber Deutsche Schriften für und wieder das Theater. Journal von und für Deutschland, 1790, 7s St., S. 78.

Ist der Staat verbunden, dem Schauspielerstande eine politische Existenz und Würde zu verleihen oder sich für die Sache selbst zu interessiren, Taschenbuch für die Schaubühne, 1793, S. 31.

Neue Literatur- und Völkerkunde, 2r Jahrg. 1788, 2r Bd., S. 154.

Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bei den dramatischen Vorstellungen. Wielands neuer Deutscher Merkur. Jen. 1796, S. 26—76.

Deutsche Encyklopädie, 6r Bd., S. 153 u. f., 7r Bd., S. 614 u. f.

Fragment eines Schreibens, das Herumziehen der kleinen reisenden Schauspielertruppen in Landstädten und Dörfern betreffend, welches von Seiten einer weisen Polizei gänzlich zu untersagen und zu verbieten wäre. Im 5ten Bande der Ephemeriden ꝛc. Berlin, 1787, S. 292—301.

Conversations-Lexicon, 8r Bd., S. 682 u. f.

Schauspieldichter, dramatischer Dichter, ein Dichter, welcher sich besonders auf das dramatische Fach geworfen hat, solches aus besonderer Neigung und Liebe bearbeitet. Man muß den Charakter des dramatischen Dichters nicht in der Kunst suchen, die Rede durch wohlabgemessene und wohlklingende Verse fortzuführen, sondern in dem Ver-

mögen den Geist und das Gemüth durch Vorstellungen, die einen ganz ausserordentlichen Gang der Rede erfordern, zu reitzen. Die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas so Ausserordentliches und Enthusiastisches, daß man sie die Sprache der Götter genannt hat; deshalb muß sie auch eine ausserordentliche Veranlassung haben, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu suchen ist. Es scheint, daß einerlei Lage des Gemüthes, Tanz, Musik, Gesang und Poesie hervorgebracht haben. Man wird daher auf die Entdeckung des poetischen Genies geleitet, wenn man den wahrscheinlichen Ursprung dieser Künste vor Augen hat. Man kann daraus abnehmen, wie die poetische Sprache und die Lust in abgemessenen Versen zu sprechen, und aus der Rede einen Gesang zu machen, hat entstehen können. Will man den Ursprung jener drei verschwisterten Künste begreifen, so muß man abnehmen, daß in dem Gemüthe Empfindungen oder Vorstellungen vorhanden sind, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen sanfteren, die ganze Sele einnehmenden, Zwang, oder durch ihre religiöse oder politische Größe, sich des Gemüthes so bemächtigen, daß es in eine heftige oder sanfte Schwärmerei geräth, in welcher die Gedanken und Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede herausströmen. Wer auf diese Weise von den Gegenständen gerührt wird und zugleich ein zartes Gefühl für abgemessene Bewegung hat, die in der Musik den Takt oder den Rythmus ausmacht, der ist der Mensch, den die Natur zum Dichter gebildet hat. Man sucht das poetische Gemüth in einer ungewöhnlich starken Selenthätigkeit, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. Bei einem tiefen Gefühl sind die Eindrücke von Lust und Unlust um so stärker, besonders wenn man sich den-

selben ganz überläßt, wie es beim Dichter der Fall ist, der seine Aufmerksamkeit auf das, was in seinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruche einen freien Spielraum läßt. Dabei vergißt er das äußere Leben und läßt hier seiner Einbildungskraft freien Lauf. Dieses Schwärmen der Phantasie ist nun nach Beschaffenheit der Empfindungen entweder heftig oder sanft, sowohl im Tone der Stimme, als im Strohme der Worte. Dieses lebhafte Gefühl ist mit einer außerordentlichen Vorstellungskraft verbunden, welche nach dem besonderen Genie des Dichters verschieden ist. Er beurtheilt Alles nach der ihm eigenen Art, sieht in dem Gegenstande, der ihm interessant ist, Beziehungen und Verhältnisse, die ein gesetzter Sinn nicht würde entdeckt oder kaum bemerkt haben. So machten die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, auf Homer's Gemüth einen so lebhaften Eindruck, daß seine ganze Sele davon eingenommen wurde. In dieser Begeisterung von seinem Gegenstande, stellte er sich die Begebenheiten und Thaten auf das lebhafteste vor, sah die großen Männer, die den Streit führten, vor sich, stellte sich selbst vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Gerassel oder Geklirre der Waffen, fühlte jeden Eindruck, den die Umstände auf jede dabei interessirte Hauptperson machten. Um nun jeden Eindruck um so lebhafter zu fühlen, war er bald Achilles, bald Hector, redete und handelte aus ihrem Gemüthe, bald mit Heftigkeit und Wuth, bald mit Gelassenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er jetzt von dem Interesse der Griechen, dann der Trojaner beselt. Die Gefahren und Hofnungen, in denen er sich jedesmal befand, reitzten jede Fähigkeit seiner Sele zur äußersten Anstrengung ihrer Kräfte. Kehrte er aus einer solchen Begeisterung zu sich selbst zurück, und ward er der Aussenwelt wieder gegeben, so

machte er der unwiderstehlichen Begierde Luft, nämlich das, was er gesehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in diesen Sachen eine Wichtigkeit sah, die der Größe seiner Empfindungen angemessen war. Er wünschte alle Stämme der Griechen vor sich zu versammeln, um ihnen Alles, was er selbst gefühlt hatte, mitzutheilen. Dieser Wunsch begeisterte ihn aufs Neue, und jetzt fängt er in dem feierlichen enthusiastischen Tone eines Menschen, der seiner Nation die wichtigsten Dinge zu erzählen hat, an. Wahre Anlagen des poetischen Genies sind: das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst sehr lebhaft fühlt, gegen Andere zu äußern; sie können aber auch die Anlagen zu einer Verwirrung des Gemüths werden, wenn sich nicht dazu ein scharfer Verstand, eine gesunde Beurtheilungskraft, überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes gesellt. Ohne diese Eigenschaften arten jene in Ausschweifungen aus. Das richtige, gesunde Urtheil, muß den guten, wahren Dichter nie verlassen, wenn gleich die Begeisterung sich seiner bemeistert, und die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrücken scheint. Er muß stets im richtigen Takte bleiben und in der Gluth der Phantasie nicht auf Abwege gerathen, wozu allerdings Stärke des Geistes gehört; denn, ohne diese, entstehen nur Zerrbilder, nur Groteskeu. Mit wenigen Worten würde man also den großen Dichter als einen Menschen bezeichnen, von starker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geschmack, von sehr lebhafter Einbildungskraft und starken Empfindungen. Diese Mischungen sind aber nicht gleich, und werden durch vielerlei Grade verändert, nach dem Verhältnisse, worin der Dichter sich befindet, oder den Lieblingsneigungen, die besonders in seinem Gemüthe

vorherrschend sind, wozu noch die Mitwirkung des Temperaments kommt. So ist Anakreon in seiner Art so gut ein Dichter, als Homer, nur wird das Gemüth des Ersteren von Gegenständen einer sanften Wollust gereizt, welche darin ein Feuer anzünden, das zwar eine helle Flamme giebt, die aber nicht brennt, sondern nur sanft wärmt. Von dieser Wollust trunken schwärmt er, gleich einer Biene von Blume zu Blume, um Honig zu saugen, in dem Reiche des Blüthenlebens, der Jugend, der Liebe umher, und theilt der Welt diese seine Gefühle mit. Dagegen wird Homer nur von großen, erhabenen Gegenständen gerührt; nur diese bemächtigen sich seiner Sele und nehmen sie ganz ein. Auch hier bemächtiget sich seiner eine Wollust, nur von ernsterer Art, die nicht, wie jene, in einem sanften schlüpfrigen Hinschmelzen des Gemüths, sondern in einer kräftigen Rührung, durch die Größe des Gegenstandes, besteht. Er gewahrt Alles, in Beziehung auf starke, männliche Tugend, mit patriotischem Eifer, worin ihn selbst die Größe seines Geistes unterstützt. Er wird selbst ein Held, Patriot, Staatsmann. Mit diesen großen Empfindungen und starker Wirksamkeit verbindet er einen durchdringenden Verstand, einen unerschöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel zum Zwecke zu gelangen, aufzufinden, eine lebhafte Einbildungskraft, so daß er jede sinnliche Scene mit den lebhaftesten Farben darstellt; daher hat der dramatische Dichter eine besondere Schärfe seiner Beurtheilungskraft und starke Empfindungen nöthig, um in der Wahl seiner Gegenstände und deren Ausführung richtig und treu zu seyn. Ihm sind mancherlei Wege geöffnet, um in das Gemüth zu dringen oder lebhaft darauf zu wirken. Durch eine angenehme, gefällige Sprache, durch glückliche Darstellung der Charaktere und Situationen, durch

Wiedergebung seiner Empfindungen und Gefühle bis in das kleinste Detail, wo es der aus dem Leben gegriffenen Handlung gilt, wird es ihm leicht die Menschen zur Tugend zu führen, indem er ihnen das Laster in seinen mannigfaltigen Schattirungen, gleich einem Spiegel, vorhält. Er wirkt leicht durch eine warme Schilderung häuslicher oder öffentlicher Scenen dahin, ihnen jede Pflicht zu versüßen, sie von ihrem wahren Interesse zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schicksals zu erleichtern, das Herbe des Kummers zu mildern, die Leidenschaften zu zähmen, und die Begierde nach wahrem Ruhme anzufachen. Ueberhaupt muß der Schauspieldichter, außer der wissenschaftlichen Bildung, viel Geschmack und Belesenheit im Theatralischen, feinen Beobachtungsgeist und Menschenkenntniß, um die Sitten und Charaktere frappanter darstellen zu können, und eine wirksame Dosis komischen Witz besitzen. Er muß in seinen Planen die Kunst einer zusammenhängenden Verflechtung zeigen; er muß Situationen gut anzulegen und Charaktere treffend zu zeichnen verstehen. Der Dialog muß geglättet und geschliffen, aber doch dabei natürlich seyn. Er muß in seinen eigenen Schöpfungen genial und originel seyn, wie es bei den Spaniern Cervantes, bei den Engländern Shakespear, bei den Franzosen Molière, bei den Deutschen Göthe, um hier nur ein Beispiel anzuführen, ist; denn sowohl das öffentliche, als auch das Privat-Leben haben so mannigfaltige Seiten und Schattirungen, die der geniale Dichter immer neu darzustellen weiß. Es gehört nicht wenig dazu, dem gebildeten Theile einer Nation Handlungen vorzustellen, die auf seine Art zu denken und zu handeln einen vortheilhaften Einfluß haben. Der dramatische Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß über Men-

schen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als diejenigen, für welche er schreibt, oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft, dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höheren Grad der Lebhaftigkeit und Wirksamkeit zu geben wissen, und dieses wird ihm um so eher gelingen, wenn er in die feinsten Nüancen desjenigen Gegenstandes dringt, welchen er zu zeichnen sich vorgenommen. Ein Mehreres über Schauspieldichter sehe man unter Schauspiel, Th. 140, und oben, und unter Schauspielkunst nach.

Schauspieler, Komödiant, darstellender Künstler, im weiblichen Geschlechte, darstellende Künstlerin, eine Person, welche die Schauspielkunst ausübt. In den ältesten Zeiten der Athenienſischen und Römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoß die Ehre, einer der Häupter des Staates zu seyn. In Ansehung der Talente kann also sowohl der gute Schauspieler, als jeder andere Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fordert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen und in voller Begeisterung seyn müsse. Und man möchte zugeben, daß ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher sei, als ein mittelmäßiger Schauspieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintillian vom Redner sagt. „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmackt; allein die Miene, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Leidenschaft gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt

worden, zum Gespötte. Hier ist keine Mittelstraße, entweder weint man mit ihm, oder man lacht ihn aus *) der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauspieler; denn das, was bei ihm nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bei dem Redner das Vornehmste; daher hat auch Cicero sich bemühet, von dem Schauspieler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst zu lernen. Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter, oder ein anderer Künstler, zu seinem Berufe geboren seyn; er kann so wenig, als ein Anderer, wenn die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, durch Regeln gebildet werden; allein die Regeln dienen bei glücklichen Naturanlagen zu dessen Ausbildung, so wie er überhaupt durch Uebung, wie es bei jedem andern Künstler der Fall ist, vollkommen wird. Es kommt bei der Schauspielerkunst hauptsächlich nur auf zwei Hauptpunkte an: auf den mündlichen Vortrag und auf die Sprache der Geberden, wovon jeder Punkt seine eigenen Schwierigkeiten hat. Die erste Sorge muß der Schauspieler auf den Vortrag der Rolle verwenden, die er übernimmt, weil dieser zur Wirkung eines Dramas eben so viel beiträgt, als die Dichtung oder die Werke des Dichters selbst. Hierzu gehört eine ungemein starke und lebhafte Phantasie und einen nicht geringen Grad des Scharfsinns, um in die Vorstellung des Dichters von seiner entworfenen Person einzugehen, sich also in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu setzen, und

*) Nam et vultus et vox et illa excitari rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint. Inst. L. VI. c. 1.

seinem Worten allen Nachdruck und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Mit einem Worte: er muß im Geiste der gezeichneten Person reden und handeln, oder wie im Conversations-Lexicon, unter Schauspielkunst, gesagt wird: Die Theorie der Schauspielkunst oder des Schauspielers, ist nichts anders, als die Fähigkeit, den Gedanken des Dichters in Bezug auf eine gegebene Person des Drama in seiner Totalität aufzufassen, des Dichters Vorstellung zu einer Vorstellung der eigenen Einbildungskraft zu machen, und dieselbe in der eigenen Person zu versinnlichen — Dieses ist aber erst ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrage; denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdruckes fühlt, auch wirklich durch die Stimme leisten können; daß hierzu nicht wenig gehört, kann man schon daraus abnehmen, was Cicero *) von den Uebungen der Schauspieler sagt, der doch gewiß als ein Kenner oder Beurtheiler dieser Kunst angesehen werden kann. Noch mehr Schwierigkeiten hat der zweite Punkt. Zum mündlichen Vortrage sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren, den Charakter der Person und den Umständen angemesseneu Ton zu geben nöthig hat; allein jeder Mensch hat auch da, wo er spricht und handelt, seine eigenen Geberden, nimmt eine besondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht gut, daß der Schauspieler dieses Alles mit den Worten übereinstimmend mache, es muß auch mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen,

*) Et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam pronuncient vocem cubantes sensim exitant, eandemque cum egerunt sedentes, ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt De Orat. L. I.

die bald groß und edel, bald klein und kriechend, bald Stolz und hochfahrend, bald gemein und pöbelhaft, bald gutmüthig und ehrlich, bald neidisch und boshaft ꝛc. ist. Nur hierin liegt das wahre Talent des Künstlers, sein ganzes äußerliches Betragen nach jedem Charakter völlig schicklich abzuändern. Welcher genauer Beobachtungsgeist, welche große Erfahrungen und Kenntnisse der Menschen, welche Biegsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hierzu erfordert. Es wird mir erlaubt seyn, hier die Vorrede Schiller's zu seinen Räubern in der ersten Auflage anzuführen, weil sie im kunstrichterlichen Sinne beweiset, wie der Dichter seine Darstellung genommen wissen will, und wie der Schauspieler daher nöthig hat, den Sinn des Dichters in seinen dargestellten Personen aufzunehmen und wiederzugeben.

Man nehme, sagt Schiller von seinen Räubern, dieses Schauspiel für nichts anders, als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geitzen. Man wird mir einräumen, daß es eine widersinnige Zumuthung ist, binnen drei Stunden drei außerordentliche Menschen zu erschöpfen, deren Thätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhängt, so wie es in der Natur der Dinge unmöglich kann gegründet seyn, daß sich drei außerordentliche Menschen auch den durchdringensten Geisterkenner innerhalb vier und zwanzig Stunden entblößen. Hier war Fülle in einander gedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die all zu engen Pallisaden des Aristoteles und Batteaux einkeilen konnte. Nun ist es aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels, als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannt. Die Deko-

nomie desselben macht es nothwendig, daß mancher Charakter auftreten mußte, der das feine Gefühl der Tugend beleidiget und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört. Jeder Menschenmaler ist in diese Nothwendigkeit gesetzt, wenn er anders eine Kopie der wirklichen Welt, und keine idealische Affectationen, keine Kompendienmenschen geschildert haben will. Es ist einmal so die Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattirt werden, und die Tugend im Kontraste mit dem Laster das lebendigste Kolorit erhält. Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschen stellen — er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinthe durchwandern — er muß sich in Empfindungen hinein zu zwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt. Das Laster wird hier mit seinem ganzen inneren Räderwerke entfaltet. Es löset in Franzen all die verworrnen Schauer des Gewissen in ohnmächtige Abstraktionen auf, skeletisirt die richtende Empfindung und scherzt die ernsthafte Stimme der Religion hinweg. Wer es einmal so weit gebracht hat — ein Ruhm, den wir ihm nicht beneiden — seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens zu verfeinern, dem ist das Heiligste nicht heilig mehr — dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts — Beide Welten sind nichts in seinen Augen. Ich habe versucht von einem Mißmenschen dieser Art ein treffendes lebendiges Konterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinander zu gliedern — und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen. Man unterrichte sich demnach im Verfolg dieser Geschichte, wie weit ihr's gelungen hat. Ich denke, ich habe die Natur getroffen. — Nächst an diesem steht ein anderer, der vielleicht nicht wenige meiner Leser in Verlegenheit setzen möchte. Ein Geist, dem das äußerste Laster nur reizt, um der Größe willen, die ihm anhängt, um

der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger, wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekommt, nothwendig, entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden. Unglückliche Conjuncturen entschieden für das zweite, und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Thätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicherweise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unideallische Welt gesellen, so war der seltsame Donquixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Ich werde es hoffentlich nicht erst anmerken dürfen, daß ich dieses Gemälde so wenig nur allein Räubern vorhalte, als die Satyre des Spaniers nur allein Ritter geißelt. Auch ist jetzt der große Geschmack, seinen Witz auf Kosten der Religion spielen zu lassen, daß man beinahe für kein Genie mehr passirt, wenn man nicht seinen gottlosen Satyr auf ihren heiligsten Wahrheiten sich herumtummeln läßt. Die edle Einfalt der Schrift muß sich in alltäglichen Assembleen von den sogenannten witzgen Köpfen mißhandeln und ins Lächerliche verzerren lassen; denn was ist so heilig und ernsthaft, das, wenn man es falsch verdreht, nicht belacht werden kann? — Ich kann hoffen, daß ich der Religion und der wahren Moral keine gemeine Rache verschafft habe, wenn ich diese muthwilligen Christenverächter in der Person meiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefere. Aber noch mehr, diese moralischen Charactere, von denen vorher gesprochen wurde, mußte von gewissen Seiten glänzen, ja oft von Seiten des Geistes gewinnen, was sie von Seiten des Herzens verlieren. Hierin habe ich nur die Natur gleichsam wörtlich abgeschrieben. Jedem, auch dem Lasterhaften ist gewissermaßen der Stempel des göttlichen Ebenbildes aufgedrückt, und vielleicht hat der

große Bösewicht keinen so weiten Weg zum großen Rechtschaffenen, als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeit, desto weiter und ungeheurer ihre Verirrung, desto imputabler ihre Verfälschung. Klopstock's Adramelech weckt in uns eine Empfindung, worin Bewunderung in Abscheu schmilzt. Milton's Satan folgen wir mit schauderndem Erstaunen durch das unwegsame Chaos. Die Medea der alten Dramatiker, bleibt bei allen ihren Gräueln noch ein großes staunenswürdiges Weib, und Shakespear's Richard hat so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stände. Wenn es mir darum zu thun ist, ganze Menschen hinzustellen, so muß ich auch ihre Vollkommenheiten mitnehmen, die auch dem Bösesten nie ganz fehlen. Wenn ich vor dem Tyger gewarnt haben will, so darf ich seine schöne blendende Fleckenhaut nicht übergehen, damit man nicht den Tyger beim Tyger vermisse. Auch ist ein Mensch, der ganz Bosheit ist, schlechterdings kein Gegenstand der Kunst und äußert eine zurückstoßende Kraft, statt daß er die Aufmerksamkeit der Leser fesseln sollte. Man würde umblättern, wenn er redet. Eine edle Seele erträgt so wenig anhaltende moralische Dissonanzen, als das Ohr, das Gekritzele eines Messers auf Glas. Aber eben darum will ich selbst mißrathen haben, dieses mein Schauspiel, auf der Bühne zu wagen. Es gehört beiderseits, beim Dichter und seinem Leser, schon ein gewisser Gehalt von Gelsteskraft dazu; bei jenem, daß er das Laster nicht ziere, bei diesem, daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schätzen. Meiner Seits entscheide ein dritter — aber von meinen Lesern bin ich es nicht ganz versichert. Der Pöbel, worunter ich keinesweges die Gassenkehrer allein will verstanden wissen, der Pöbel wurzelt — unter uns gesagt — weit um, und giebt zum Unglück — den Ton an. Zu kurzsichtig mein Ganzes auszumachen, zu kleingeistisch mein Großes zu begreifen, zu boshaft

mein Gutes wissen zu wollen, wird er, fürcht, ich, fast meine Absicht vereiteln, wird vielleicht eine Apologie des Lasters, das ich stürzte, darin zu finden meinen, und seine eigene Einfalt dem armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich Alles, nur nicht Gerechtigkeit wiederfahren läßt. Es ist das ewige Dacapo mit Abdera und Demokrit und unsere guten Hippokrate müßten ganze Plantagen Nießwurz erschöpfen, wenn sie dem Unwesen durch ein heilsames Dekoct abhelfen wollten. Noch so viele Freunde der Wahrheit mögen zusammen stehen, ihren Mitbürgern auf Kanzel und Schaubühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu seyn, und wenn Sonne und Mond sich wandeln, und Himmel und Erde veralten, wie ein Kleid. Vielleicht hätt' ich den Schwachherzigen zu frommen der Natur minder getreu seyn sollen; aber wenn jener Käfer, den wir alle kennen, auch den Mist aus den Perlen stört, wenn man Exempel hat, daß Feuer verbrannt und Wasser ersäuft habe, soll darum Perle — Feuer — und Wasser konfiscirt werden? Ich darf meine Schrift, zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe, mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon. Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, daß er nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze.

Aus dieser Vorrede Schiller's zu seinen Räubern wird man nun gewahren, wie er die beiden Hauptrollen seines Stückes genommen wissen will, und wie sehr daher der Schauspieler bei natürlichem Talente auch Scharfsinn und Menschenkunde besitzen muß, um des Dichters Charakterzeichnung mit der Wahrheit wieder zu geben, als er, nämlich der Dichter, sie in der Empfindung, im Ge-

fühl der Wirklichkeit, niederschrieb. Iffland hat für den darstellenden Künstler hierüber im Theater-Almanach vom Jahre 1807 *) wichtige Winke gegeben. Er, der selbst Dichter und darstellender Künstler war, der die Rolle von Franz Moor mit vielem Beifall gab, zeichnet hier vor, wie diese wichtige Rolle eines abscheulichen Charakters genommen werden soll. Er sagt:

> Es ist im Franz Moor von Anbeginn, bis zur Mitte der Handlung hin, ein tiefes Sinnen und Brüten über sich, seine Lage, sein Ziel — über die gewaltigen Hindernisse, welche sich ihm in den Weg warfen, zu diesem Ziele zu gelangen, und die Mittel, diese zu überwältigen, bis er die Alleinherrschaft errungen hat, liegt auf allen seinen Aeußerungen Bemessenheit, eine Scheue, die ihn nie ganz verläßt, und die selbst in den Augenblicken, wo er sich vergießt, ihn doch noch etwas anzusehen seyn muß. Zu einer lauten pomphaften Diction, zu getragenen schönen Bewegungen, oder auch zu einem anhaltenden kräftigen, wenn schon wilden, Ausdruck in Sprache und Bewegungen kann er vor der Periode seiner Herrschaft nicht gelangen. Im innigen Groll, daß es so mit ihm steht, daß er aufgehalten ist, jede Bürde und Alles, was ihn beengt, schnell abzuwerfen — kann es seiner Vorsicht entwischen, ein und das andere Mal hoch aufzufahren. Dann bricht aus dem furchtbaren Krater der dicke Rauch hervor, und auf einen Moment blickt man hinab in die innere Glut. Aber nur ein Moment kann es seyn; denn wer so das Werk der Finsterniß verhüllen muß, wie er, dem ist die eiserne Haltung, die äußere Ruhe schon so zur Natur geworden, daß wenn endlich die innere Lohe einmal hinauftreibt, was in ihm vorgeht, dieser Zustand sich von aussen nur durch eine träge konvulsivische Bewegung erräth, von welcher er selbst nichts weiß. Die Au-

*) Der erste Jahrgang dieses Almanachs, welcher in Berlin erschien.

genblicke, wo er seine Plane ausspricht, sind mehr ein angstvolles abwägen der Mittel und ein Aufruf seiner Kräfte, als das Verkünden einer drohenden Gewalt in äußerer Magnifizenz, Franz kann nicht wie der Schreckensgott einherziehen, die Höhle mit Gebrüll erschüttern und die sichern Bewegungen der Macht aus sich walten lassen. Der Monolog: „Ich habe große Rechte mit der Natur zu grollen, und auf meine Ehre, ich will sie geltend machen", muß im Triumphe bewußter Kraft gesprochen, mit der ganzen Anstrengung innerer Kraft und dem höchsten Aufwande aller äußeren Bewegungen gegeben werden. Auf diesem Wege ist eine Gattung lauten Antheils der Menge zu erhalten. Diese staunt immer die Kraft an, und jene sichtbare Anstrengung, und zwar um so mehr, je gräßlicher sie verkündet. Alles was dieser Monolog enthält, hat Franz zu tausend und tausend Malen schon gedacht, dringender sagt er es sich nun, da er dem Ziele nahe rückt, aber so nahe ist er demselben noch nicht, daß er hier schon triumphirend einherschreiten könnte. Ueber seine Häßlichkeit hat er oft gedacht. Jetzt, da er seine schreckliche Rechnung sich zum Abschlusse vorlegt, kann er nicht so davor erschrecken, als erblickte er sie in diesem Augenblicke zum ersten Male. Die Worte: „Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit auflegen. Warum nur mir? Mord und Tod, warum nur mir?" muß nicht mit dem Tone heulender Wehklage, mit den hohen rachesuchenden Bewegungen des tragischen Genies gesagt werden Mit einer Art gräßlichen Wohlgefallens, hält Franz sich bei dieser Betrachtung auf; sie scheint das einzige, was seinem Greulplan bei seiner Denkart rechtfertigen kann. Mit der Häßlichkeit seiner Gestalt oder mit der widrigen Einwirkung seines Ganzen, bekannt, kann er hier nicht mit einem frischen Schreck davor zurückschaudern, noch mit großen Bewegungen ein Gefühl hierüber ausmalen wollen; denn hier muß grade so viel äußerer Ausdruck herrschen, als der innere Seelenzustand, der keinen Zeugen hat, und keinen

Zeugen weiß, hervorbringen kann. Es ist damit nicht gesagt, daß stets dieselbe äußere Haltung beizubehalten wäre; denn diese ist nur als Beispiel von der Gattung genommen, der Augenblick kann eine andere herbeiführen; allein wenn der Charakter und die Situation richtig aufgefaßt ist, so wird sie nicht über die Gränze hinausgehen, welche hier angedeutet ist. Lassen sich die Schauspieler von den Worten: „Mord und Tod!" zu einer Uebergränzung verleiten, so bedenken sie nicht, daß diese Worte in dieser Situation nicht viel mehr gelten können, als jeder andere dumpfe Seufzer. Viele werden diese Haltung, die ganze Weise, in welcher Franz sich nach dieser Anlage entwickelt, kalt nennen, und fortdauernde Zerrungen und Mienenschneiden für ein unerläßliches Erforderniß erklären; allein man muß ein solches Karikiren wohl verwerfen und Karakter-Darstellung anerkennen.

Mit Anbeginn des vierten Aktes ist Franz völlig Herr geworden. Seine Greuel scheinen ihm nun mehrentheils gelungen. Diese ängstliche Sorge sich und jede Spur seines Willens in allen Kleinigkeiten zu verbergen, hat er jetzt nicht mehr nöthig. In der Zeit, die nun verflossen ist, kann er die Herrschaft, die Niemand ihm bestreitet, und ihre äußere Behauptung gewohnt worden seyn. Ein Usurpator wird nicht leicht etwas vernachläßigen, was zur äußeren Behauptung eines hohen Ranges gehört. Sind seine Bewegungen aus diesem Grunde nun bedeutungsvoller geworden, so können sie auch feiner geworden seyn. Die Sorge, das Gewonnene zu erhalten, kündiget sich in bestimmter Weise an, als das innere Sehnen, wie das ungerechte Gut gewonnen werden soll. Selbst die Qual, ob er doch noch von seiner Höhe in den Abgrund gestürzt werden könne, hat in dem Kampfe gegen die Gewitter, die er von Ferne aufsteigen sieht, einen größeren Ausdruck, als seine frühere Angst, im Bubenstücke ertappt zu werden. Der Verbrecher, der, um eine große politische Existenz zu erhalten, große Kräfte dafür in Bewegung bringt, kann die Mehrheit täuschen und bethören; der,

welcher, indem er die Hand ausstreckt, ohnmächtig zerfällt, ist ein Gegenstand des Ekels. Im ersten Falle erscheint Franz, als ihm die Ahnung kommt — Karl lebe, lebe neben ihm in seinem Schlosse. Wir verwünschen das Ungeheuer, wir sehnen uns darnach, Karl, als den Engel der Rache eindringen zu sehen. Wir wollen nicht, daß Franz sich erhalte, aber wir begreifen, daß er in der Nothwendigkeit ist, sich erhalten zu wollen. Das Bild, was das Gewissen dem Franz aufstellt, bekämpft sein Verstand. Dieses Bestreben kann keine kleinliche Aussenseite geben. Die Untersuchung ergründet zur Wirklichkeit, was er anfangs nur für ein Bild seiner Phantasie hätte erkennen mögen. Er setzt seine Hülfsmittel in Gebrauch, Drohung, Bestechung, Meuchelmord. Allein bei diesem Allen kann er nicht anders sich bezeichnen, als wie der, welcher um ein Daseyn von solcher Bedeutung ringt. Sobald es für ihn Gewißheit geworden ist, daß Karl von Moor in seinem Schlosse lebt, daß auch der Vater, auf geheimnißvolle Weise erhalten, noch lebt, so ist es nicht mehr Furcht, daß Strafe ihn treffen könne, es ist die Gewißheit, daß die Rache mit allen ihren Schrecken ihn ereilen und zermalmen werde. Nun wechselt das Zagen des Feigen, die Angst des Gewissens, der Drang zur Lebenserhaltung, zur Rettung vom Hochgerichte im schrecklichen Kampfe. Hier kann nicht die Rede seyn, ob Franz boshaft aussehen soll, ob er hin und her schiele, den Mund verzerren, in schneidenden Tönen sprechen soll. Der Zustand der Verzweiflung ist da und diese stürzt immer ihre eigene furchtbare Bahn dahin. Das Schreckliche bezeichnet sich nicht in kleinlichen Bewegungen, die Gewalt reißt Alles mit sich und stürmt zum Ziele hin. Die Haltung der Gestalt ist starr — das Gesicht giebt keine einzelnen Deutungen mehr. Auf der Stirne ist das ganze Wogen der Seele auf eine Höhe gedrängt, nur die Augen werfen hie und da einzelne Massen aus der inneren Gährung hervor — schwere Schritte suchen Entlastung und wenige, aber kühne Bewegungen der

Arme zeichnen in das Chaos die großen Unternehmungen, welche die Seelenangst beginnen will. Als Franz sich von den Geistern seiner Unthaten verfolgt wähnt — gießt das Erstarren sich in sein Blut. Er bleibt an dem Boden gefesselt. Sein Blick ist nach einer Stelle hin eingewurzelt. Die Sprache ist wankend und stellt den hülflosen Zustand seiner Seele dar. Der obere Körper wendet sich mit letzter Anstrengung von dem Orte der Gefahr weg, und von denen nach dem entgegengesetzten Orte hin ausgestreckten Armen, die unwillkührlich sich irgendwo zur Rettung anklammern möchten, weiß der Verzweifelnde nichts. Diese Bewegung — daß die Füße nicht von der Stelle können, der übrige Körper sich aber aus allen Richtungen von dem Orte des Schreckens hinwegwendet, während das Gesicht noch die Ueberzeugung sucht, die es so gern für Täuschung erklären möchte, ist fast allen Menschen in solcher Lage, mechanisch eigen. Franz sieht nicht den Geist des Vaters oder des Bruders — er sieht den Rachegeist, diesen Riesen starrt er an — er ist für diesen Augenblick ein ergriffener Mensch — zu den kleinen Künsten des Hohnlachens und des Angrinzens — leisten seine Nerven den Dienst nicht. Im letzten Akt, wie Franz von Daniel verlassen wird, der ihm zuruft — „betet" sagt er in dem Monologe: „Pöbelweisheit! Pöbelfurcht! Es ist ja noch nicht ausgemacht, ob das Vergangene wirklich vergangen ist, oder ein Auge findet oben über den Sternen! — Wer raunte mir das ein? Rächts denn Jemand droben über den Sternen? — Nein — ich wills nicht haben! — Ja, ja! — Wehe mir." ꝛc. ꝛc. (Iffland hat beim Debüt die Worte: — „ich wills nicht haben" ausgedrückt, welches auch der Dichter nachher gebilliget hat.) „Wer raunte mir das ein?" frägt der unter sich gekehrte Blick. „Rächet denn Jemand" hier muß sich der Blick allmählig gegen den Himmel heben — „droben über den Sternen?" Hier muß sich die ganze Gestalt zurücklehnen; er wagt es in seine Zukunft zu starren. Er erblickt das Weltgericht — seine

Qual auf Erden, seine Verdammniß droben — die letzte Kraft ringt gegen seinen Untergang — er wirft sich vor, dem Gerichte Gottes entgegen, stampft die Erde unter seinem Fuße, droht mit aufgehobener Rechte in den Himmel hinein, und mit fürchterlichem Tone ruft er — „Nein!" Es darf aber keine geballte Faust seyn, die den Himmel herausfordert — es ist eine aufgehobene offene Hand. Nur der Ballen derselben muß frech sich gegen den Himmel lehnen, die flache Hand, die ausgebreiteten Finger vermögen es nicht, sich zu dem trotzigen Willen zu schließen. So hält er eine Weile, bis ihn die Angst überwältiget, die Brust bricht, er sich zurückzieht, den Arm sinken läßt, den Fuß, der die Erde einstampfen wollte, zurückzieht, und mit zermalmendem Tone, indem er das Gesicht bedeckt, ausruft — „Ja, ja! Wehe mir! — Franz ist schon von der Erde weg, er steht dem Weltgerichte entgegen — unermeßlicher Greuel — ewiges Gericht! zwischen diesen äußersten Enden schwebt seine geängstete Seele. Sie ist bang und lallet — nur hier und da dringt ein Schrei der Verzweiflung hervor! In diesem Zustande, bei den hohen Bildern, die seine aufgejagte Phantasie herauswirft, kann es nicht möglich seyn, daß der, welcher den Franz darstellt, an Mienen oder Artikulationen denken wollte, die den Bösewicht bezeichnen sollen; denn hier ist vom Schrecklichen die Rede und das kann nicht kleinlich gegeben werden. Franz von Moor, der bei Anbeginn der Handlung umher schleicht, sinnet, trachtet, fürchtet, überlistet, ist ein anderer, als der Franz von Moor, der von der Mitte der Handlung an erreicht hat, besitzt und sich befestiget. Die Schrecken, die zuletzt ihn umgeben und wie er sie zu empfinden die Fähigkeit hat, beweisen, daß Anlagen zum Außerordentlichen in seiner Seele waren, und indem wir mit Entsetzen uns von ihm wenden, fuhlen wir unwillkührlich, daß Seelenvermögen dazu gehöre, selbst diese Greuel in sich zu tragen und zu reifen. Das Gräßliche ist schon so in ihm gehäuft, daß es ein unnützes Vergehen ist, noch das Eckelhafte

hinzufügen zu wollen. Der furchtbare Bösewicht, der zu seinem Zwecke handelt, ist ein theatralischer Charakter. Der gemeine niederträchtige Schurke, der bloß in anderer Freuden grinzt, um sie zu vernichten, ohne selbst Zweck damit zu vereinen, ist ein Unding und gehört nicht auf die Bühne. Waren dem Dichter Stellen entschlüpft, die dahin verleiten könnten, die Rolle so zu geben, so lasse man sie weg oder gebe ihnen eine leidenschaftliche Richtung. Man ehrt damit das tragische Genie des Dichters und die Menschheit.

So dachte und sprach Iffland über die Rolle des Franz von Moor, in Schiller's Räubern. Die Fähigkeit, den Gedanken des Dichters in Bezug auf eine geschilderte Person, die Charakterzeichnung sich eigen zu machen, ist es, welche den Schauspieler zum Künstler erhebt. Vielen ist die Naturgabe zu Theil geworden, Eigenschaften einer fremden Individualität, die sie beobachteten, an ihrer eigenen Person nachzuahmen; denn nur Wenigen gab die Natur das Talent, einen vorgezeichneten Charakter im ganzen Umfange aufzufassen, also auch ihn in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Drama, nach der dürftigen Anleitung des todten Buchstaben, lebendig in der Einbildungskraft zu reproduciren, und diese dichterische Nachschöpfung an sich selbst täuschend vor fremden Sinnen heraustreten zu lassen. Das Auffassungsvermögen fordert vom Schauspieler, was die Erfindung und die geistige Gestaltung vom Dichter heischt; nämlich, das Streben nach möglichster Ausbildung aller Seelenkräfte. Das Spiel an und für sich, der Debüt, richtet seinen Anspruch mehr auf Uebung und Ausbildung natürlicher Fähigkeiten und der physischen Kräfte, als auf die hohe Ausbildung des Geistes; denn durch jene wird es der Einbildungskraft um so leichter, die physische Person, nach dem Bedürfniß ihrer Vorstellung, von dem, was

dargestellt werden soll, zur Vorstellung zu bestimmen. Einige Aesthetiker wollen von den Regeln, welche die Meister in dieser Kunst vorschreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen, welches man nicht durch Regeln lernen kann, sondern um einen gewissen Theatralischen Anstand zu beobachten und nichts zu übertreiben, nichts wissen; auch die Franzosen, welche ihre Schauspieler am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet haben, beweisen die schlechte Wirkung derselben. Man merkt es dieser Schule an, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestreckt ist, als es die Regel vorschreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligen, einnehmenden Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen und des besten Tänzers, ist immer ein großer Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Viele Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst erlernt haben, an sich. Eben so unnatürlich ist auch bei den meisten Französischen tragischen Schauspielern der mündliche Vortrag; sie sprechen nicht, sondern sie deklamiren bloß, und nichts ist bei ihnen seltener, als eine natürliche Sprache, weil sie stets affectiren, wo der Affect gar nicht hingehört.

So wenig die Schauspielkunst, als eine selbstständige angesehen werden kann, da sie nur in Verbindung mit der dramatischen Poesie denkbar ist, welche auch beim Extemporiren nicht fehlen darf, so auch, um die volle Wirkung hervorzubringen, die Hülfskünste und Handwerksfertigkeiten, welche man mit dem Namen Theaterkunst belegen kann, nämlich: die Dekorirkunst, Maschinerie, Costümirung ꝛc., so gewiß ist sie von allen schönen Künsten die bewundrungswürdigste und wirksamste; jenes, weil bei

ihrer Ausübung der Mensch Werkmeister, Stoff und Kunstwerk zugleich ist, dieses, weil als Kunstwerk nichts mehr auf den Menschen wirken kann, als der Mensch in seinen verschiedenen Lagen und Handlungen durch den Menschen dargestellt. Diese Wirksamkeit erklärt den Hang zu ihr, den man bei allen kultivirten Völkern findet. Ihr Keim liegt tief in der Natur des menschlichen Geistes und Gemüths. Es ist der Keim aller schönen Künste überhaupt; der Trieb unabhängig von dem Zwange der Wirklichkeit, von ihrer Nöthigung zu Gedanken und Empfindungen, freithätig zu spielen mit dem Scheine; daher kann auch der Schauspieler, der sich ganz dem hohen Berufe dieser Kunst hingegeben, es versteht sich hier bei eignem Talente, der ganz in dem Wesen derselben lebt und webt, unendlich auf sein Publikum wirken.

Was den Anstand des Schauspielers auf der Bühne anbetrifft, so sagt schon Locke, nicht in Beziehung allein auf jenen, sondern auf jeden jungen Mann: „Vergeßt nicht, den jungen Leuten einen Lehrer zu suchen, der sich auf das wahrhaft Anständige versteht, der seinen Lehrlingen ein freies unbefangenes Wesen mittheilen kann, was in ihrer Haltung durchaus sichtbar ist. Wenn ein Tanzmeister dieses nicht geben kann, so ist es besser, ganz und gar keine zu haben; denn ein ganz einfacher Anstand ist weit besser und vorzüglicher, als lächerliche Manieren voll Anmaßung. Was mich anbelangt, so glaube ich, es ist besser seinen Hut geradehin abzunehmen und die Begrüßung wie ein ehrlicher Landedelmann zu machen, als wie ein Tanzmeister, der in seinen Manieren zu geziert ist.“ Mereau sagt in seinem Werke: Réflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*). „Gewöhnlich

*) Gotha, 1760.

erklären Eltern oder Vorgesetzte, die einen Lehrer in der Tanzkunst für junge Leute suchen, diesen geradehin — das Kind weiß genug, wenn es Menuett tanzen kann — als ob dieser Tanz so leicht wäre! Er enthält Alles, was den vollkommnen guten Anstand ausmacht." In der Folge sagt er: „Man tanzt nicht alle Tage, aber man ist jeden Augenblick in der Nothwendigkeit, sich Jemanden vorzustellen. Von der Erziehung, welche junge Leute erhalten haben, urtheilt man nach ihrer Art, sich zu zeigen." Deshalb will derselbe, daß man den jungen Leuten, sobald als möglich eine gute, edle, freie Haltung geben soll. Nachdem, was über die gerade Haltung des Körpers gesagt wird, über das Zurückbiegen der Schultern, damit die Brust herausgehe, wobei man sich hüten soll, daß deshalb der Kopf nicht vorn überhänge, folgt ein eignes Kapitel über den Kopf, wie man für dessen Haltung sorgen soll. Dieses fünfte Kapitel, über die Art den Kopf zu drehen, hat für den darstellenden Künstler viel Lehrreiches. Es heißt darin: Die meisten Leute können sich nicht nach der Seite umsehen, ohne daß ihr ganzer Körper unmittelbar der Bewegung ihres Kopfes folgt. Nichts ist unangenehmer und unbeholfener, und gleicht mehr einem Automate, als diese Art sich umzusehen. Um die Kinder zu gewöhnen mit Annehmlichkeit nach der Seite hinzusehen, muß man sie vor einen Spiegel stellen und zwar so, daß ihre Seite dem Spiegel gerade gegenüber ist, dann wendet man ihren Kopf allmählig nach der Seite des Spiegels, damit sie sich sehen; man wird ihren Kopf eine sanfte Biegung nach der Schulter derselben Seite hin geben. Dieses kann nicht geschehen, ohne daß man das Ohr der Schulter nähert, welche auf der Seite ist, wo man will, daß sie hinsehen. Dabei habe man Acht, daß der übrige Körper nicht die

mindeste Bewegung mache. Diesen Blick, könnte man den edlen, ruhigen und angenehmen Blick nennen. Man stelle sich ebenfalls von der Seite, einem Spiegel gegenüber, wende den Kopf nach der Seite des Spiegels hin, indem man ihn durchaus gerade hält; das Kinn wird etwas zurückgebogen, ohne deshalb dem Kopfe eine Biegung nach einer oder der andern Seite zu geben; wirft man nun das Auge auf den Spiegel, so bemerkt man, daß diese Haltung einen gebieterischen, harten Anblick giebt. Bleibt man in derselben Stellung, sieht in den Spiegel und giebt dem Kopfe eine Biegung nach der dem Spiegel entgegengesetzten Seite, so wird man finden, daß diese Richtung etwas Spottendes enthält. Will man nach der Seite hinsehen, und wendet den Kopf nur halb, so ist man genöthiget, den Augen eine, um so viel schärfere, Richtung dahin zu geben, wohin man sehen will. Dieser Blick macht eine durchaus widrige Wirkung.

Im siebenten Kapitel sagt Herr Mereau von den Armen: die meisten Leute, wenn ihre Hände keine bestimmte Beschäftigung haben, finden sich in großer Verlegenheit, wie sie ihre Hände halten sollen. In diesem Augenblicke der Unthätigkeit spielen sie mit den Points ihres Jabots, mit der Manchette, oder sie trommeln sitzend mit den Fingern auf ihren Knien. Sie tragen die Hände vorn in der Weste, in den Taschen derselben, oft gar in den Taschen ihrer Beinkleider. Diese letzte Gewohnheit, so unanständig sie auch ist, ist leider zum Gebrauch geworden; denn oft gewahrt man junge Leute in Gesellschaft von Damen, welche durch Stand und Verdienst große Achtung verdienen, mit eben diesen Damen die Unterhaltung führen und ihre Hände befinden sich in so wenig anständiger Haltung. Andere stemmen die zugemachte Faust auf die Hüfte.

Ich habe Leute, welche einen Rang in der Welt behaupteten, so wenig im guten Tone unterrichtet gefunden, daß sie, indem sie mit regierenden Fürsten redeten, ihre Hände auf den Rücken in einander geschlungen hielten. Um diesen Fehlern auszuweichen, mag ein junger Mann, wenn seine Hände nichts zu thun haben, sie immerhin an den Seiten herabhangen lassen. Um gewiß zu wissen, daß sie an der Stelle sind, wohin sie gehören, darf man sie nur wohl ausgestreckt aufheben, sie dann perpendikulär, wie todt herabfallen lassen; sie werden sicher auf die Gegend, wo gewöhnlich die Taschen des Kleides sind, herabfallen, und da ist ihre Stelle. Ich sage nicht, daß die Arme stets an den Seiten herabhängend bleiben sollen. Man kann allenfalls die Hand vorn in der Weste tragen, aber nie in den Taschen der Beinkleider. Die jungen Frauenzimmer läßt man ihre Ellenbogen weit zurückbiegen. Man glaubt damit ihre Schultern gleichfalls zurückzuwerfen und ihnen eine durchaus gerade Haltung gesichert zu haben. Die gerade Haltung kann aber erreicht werden, ohne daß man die Gestalten quält und lächerlich macht.

Nach Mereau sollen die Frauenzimmer für eine freie Haltung der Arme, deren Ellenbogen er gerade von der Schulter herab bis in die Gegend der Hüften fordert, eine große Erleichterung durch den Gebrauch des Fächers haben. Er verlangt, diesen an die Stelle, wo die Stäbe zusammenlaufen, in der rechten Hand, zwischen den beiden Fingern gehalten, die dem Daumen am nächsten sind, so daß die Höhe des Fächers oder seine eingefaltete Breite nach unten hingekehrt ist. Er sagt, er sehe lieber, wenn Damen mit dem Fächer die Spitze des Kinns berühren, ihn auf dem linken Arme ruhen lassen, oder in gerader Linie, von sich abgekehrt, hinaushalten; jedoch wolle er über den Ge-

brauch des Fächers keinen Unterricht geben; er verweise auf denen, die darin eine Geschicklichkeit hätten, die seine Feder nicht beschreiben könne, ohne das Verdienst zu mindern. Iffland, der dieselbe Ueberzeugung hat, stimmt hierin Hrn. Mereau völlig bei. „Der Gebrauch des Fächers ist, sagt Iffland, so viel bedeutend, daß es ihm erlaubt seyn wird anzuführen, wie sehr er jetzt den feinen Gebrauch desselben auf der Bühne und im Leben vermißt. Ehe die Fächer so verkleinert wurden, daß man sie nicht einmal als ein Komma in der Unterhaltung mehr gelten lassen konnte, haben Damen von Geist und Anmuth, ohne daß sie deshalb in kleinliche Minauderie verfallen wären, eine geistvolle Bildersprache durch einen charakterisirten humoristischen Gebrauch des Fächers geführt. Der Fächer kann unwillkührlich von der Gemüthsstimmung, von der Ruhe, vom Zorn, vom Gram, von der Wehmuth, von der Rührung, von der Hoffnungslosigkeit, von allen dem, was weder Wort, Ton, Blick, Farbe oder Schritte, oder Bewegung verrathen darf — der Fächer kann dem, der die Sele versteht, welche dieses Instrument spielt, Alles ahnen lassen. So lange er noch Fächer war, ein Telegraph, von einer feinen Sele in Bewegung gesetzt, von einer verständigen Sele gedeutet — konnte er das. Als es aber Sitte ward, mißverstandene Natürlichkeit der Grazie vorzuziehen, da führte und trug man dieses feine Wesen nicht mehr leicht und niedlich in den zierlichen Fingern, man packte es mit der ganzen Hand in der Mitte und ruderte wunderlich damit durch die Luft. Man deutet damit, wie mit einem Stocke. Die Heroinen theilten damit Liebesschläge aus, auf zwanzig Schritte hörbar. Seit dieser Umwandlung spricht der liebliche Talisman nicht mehr. Es ist zwar statt desselben ein Ridicül gewonnen, allein dieses Spielwerk ziert nur die kind-

liche Schönheit. Die feste Hand der Erfahrung bewirthschaftet unsanft diesen kleinen Raum, der Arme, Ellenbogen und oft den Körper in unzierliche Bewegungen bringt, indem er das Auge versteckt, das geradezu am Boden dieses Säckchens wühlt, welches bei Hausfrauen bis oben an vollgepfropft ist. Der Fächer sprach den Sinn des Kindes, des Mädchens, der Frau, lieh den Gedanken der Matrone Gewicht, und zeigte, wenn alle Ansprüche verloren waren, noch die feinen Bewegungen einer schön gebliebenen Hand."

„Es ist eben so gegen den Wohlstand, sagt Herr Mereau, die Hände über den Magen zu falten, als es gegen die Schicklichkeit ist, damit viele Bewegungen zu machen, wenn man spricht. Nichts ist unangenehmer, als wenn die Händesprache eines Mannes mich nöthiget, im Gespräch eine gute Armeslänge von ihm entfernt zu bleiben. Dergleichen Leute sind eben so zu fürchten, als wie diejenigen, welche sich nicht einbilden können, daß sie ihren Mann überzeugen, wenn sie ihm nicht im Gespräche auf die Arme klopfen, auf die Schultern oder am Knopfe des Kleides zu sich hinziehen. Es giebt Fälle in der Unterhaltung, wo eine Bewegung des Armes, eine Bezeichnung der Hand, dann gegeben, wenn es sich gehört, und mit Schicklichkeit gegeben, angenehm ist und selbst nothwendig werden kann.

Im achten Kapitel sagt Herr Mereau von der Stellung der Schenkel, der Knie und der Beine so einfache und faßliche Bemerkungen, daß eben, um der Einfachheit willen, darin sie vorgetragen sind, gewiß mehr Nutzen daraus zu nehmen ist, wie aus einem überzierten Unterricht, den eine Häufung von Kunstphrasen noch verdunkelt. Man betrachte die Beine wie zwei Säulen, wovon die Füße das Grundgestell ausmachen, und auf welchen die Masse des Körpers ruht. Wenn man also steht und bequem

und mit Anstand erscheinen will, so müssen Schenkel, Beine und Füße ein Ganzes ausmachen, welches in gerader Linie unter die Hüften gestellt ist. Geschieht das nicht, so ist die Stellung unangenehm und gezwungen. Es giebt eine Stellung, welche nicht eben unangenehm, aber doch unbequem ist; wenn nämlich das Gewicht des Körpers auf einem Beine ruht. Diese Stellung ermüdet, man kann nicht lange darin aushalten, muß sie oft verändern und wirft deshalb den Körper, bald auf eine Seite hinüber, bald auf die andere. Diese Stellung hat noch den Nachtheil, daß sie die Länge der Gestalt, um einen starken Zoll verkürzt. Wenn ganz junge Leute sich gewöhnen, den Körper in ruhiger Stellung auf einem Beine besonders ruhen zu lassen, so geschieht es sehr leicht, daß sich ein Hüftknochen mehr, als der andere, heraushebt. Es giebt noch gewisse Stellungen der Verlegenheit oder der Trägheit, welche allen guten Anstand verletzen. Wenn man sich z. B. an das erste beste Stück Hausgeräth im Zimmer anhält. In gebohnten Zimmern sieht man, da mehrentheils bei dergleichen Stellungen die Füße gekreuzt stehen, manchen Fall, Ausglischen ꝛc."

Es giebt Schauspieler, für welche ein Tisch, ein Stuhl auf der Bühne eine so anziehende Kraft zu haben scheint, daß es ihnen deutlich abzumerken ist, wie sie ihr ganzes Spiel darnach richten, in die Nähe dieser Nothhelfer zu gelangen. Sie geben sich dann entweder eine ungeschickte Beschäftigung damit, oder man sieht ihnen doch an, daß es ihnen recht wohl ist, wenn sie diesen Trost in der Nähe wissen.

Im eilften Kapitel handelt Herr Mereau vom Gange. „Der Gang soll nach ihm, edel und sicher seyn. Man soll verhüten, daß der Körper im Gehen, nicht die Gewohnheit unangenehmer Bewe-

gungen habe; allein dieses kann, wie Iffland sehr richtig bemerkt, nur der sehr frühe und gute Unterricht bewirken und sichern; denn ohne diesen, nimmt der Körper von den gewohnten Beschäftigungen, vom Beruf, vom Temperamente selbst, eine Richtung an, die vorzüglich im Gange sichtbar ist. Lebhafte Menschen, welche nicht durch sehr zeitigen Unterricht ihrer ganzen äußern Haltung, Maaß und Sicherheit gegeben haben, zeigen gewöhnlich in ihrem Gange die augenblickliche Stimmung ihres Gemüthes. Man soll keine zu großen Schritte machen, sie verhindern, daß der Körper das Gleichgewicht behält und jene Sicherheit, welche das Haupterforderniß des guten Ganges ist. Kreuzt sich gar der Schritt, so ist es um die gerade Haltung der Gestalt gethan, Schultern und Hüften erhalten unwillkührlich eine unangenehme Bewegung. Man gewahrt den guten, ungezwungenen Gang so selten, den gezierten oder vernachläßigten Gang aber so oft, daß es nicht für kleinlich gehalten wird, wenn der Unterricht des Herrn Mereau darüber hier angeführt wird.

„Um gut zu gehen, muß, wenn man einen Schritt thun will, der Schenkel, das Bein und der Fuß wohl gerichtet seyn, sie müssen nur ein Ganzes ausmachen, das an der Hüfte sich befestiget findet. Ist der Körper gerade auf die Hüften gerichtet, sind die Beine in perpendikularer Linie darunter gestellt, so biegt sich die rechte Kniekehle. Diese Biegung macht, daß in demselben Augenblicke der Absatz desselben Fußes sich von dem Boden hebt. Dann kann der ganze Fuß sich 1 oder 2 Zoll vom Boden heben, wobei beobachtet werden muß, daß die Spitze nicht höher stehe, als der Absatz. Jetzt wird die Kniekehle gestreckt, der Fuß vorwärts bewegt, den man flach niedersetzt, das ist, man soll nicht erst den Absatz, dann das Uebrige des Fußes niedersetzen.

Sobald der Fuß auf den Boden gesetzt ist, muß man den Körper vorrücken lassen, so daß er ganz auf dem Beine ruht, welches eben den Schritt vorwärts gethan hat. Der andere Schritt ist bereits angefangen, wenn dieser geendet ist; denn indem der Körper auf dem rechten Beine ruht, biegt sich das Kniegelenke des linken Beines, wodurch sich der Absatz vom Boden erhebt und es ist nichts mehr übrig, als das Bein vorwärts zu schieben, das Kniegelenk zu strecken und den linken Fuß auf den Boden zu setzen, wie es vom rechten Fuß gesagt worden ist. So erlangt man einen sichern, edlen und angenehmen Gang, der auch nicht ermüdet. Die meisten Menschen, nicht bloß Schauspieler, wenn sie daran denken, sich einen Gang zu geben, scheinen zu vergessen, daß Gehen, nichts anderes bedeuten soll, als, sich anständig und angenehm von der Stelle bewegen. Ihr Zweck ist der, wie sie im Gehen etwas vorstellen, etwas scheinen wollen, das sie nicht sind. Zu dem Ende sinnen sie mit Sorgfalt auf eine Tragung des Kopfes, der Brust, der Schultern. Von da aus, von dem Charakter aus, den sie durch den Gang geltend machen wollen, lassen sie, abgerechnet, daß sie auswärts gehen, die Beine und Füße entweder gestreckt hinausgreifen oder nachschleifen. Daß man geht, um an einen Ort hinzugelangen, und daß jeder dieses so bequem, anständig und ruhig thun soll, als er vermag, daran denken die Wenigsten. Eben deshalb ist das, was Herr Mereau von dem Gange sagt, nicht so unbedeutend, als es vielleicht scheint. Was er davon sagt, daß man im Umwenden, wenn man sich z. B. nach der rechten Seite umdrehen will, nicht mit dem linken Fuße am rechten vorüberkreutzen soll, weil man, außer daß es dem Körper eine schlechte Haltung giebt, leicht fallen kann, ist für Schauspieler besonders wichtig; obschon

es zum ersten Unterrichte gehört, sieht man doch so oft auf der Bühne dagegen fehlen, und sieht es sogar von Frauenzimmern.

Im zwölften Kapitel handelt Herr Mereau vom Sitzen. Obgleich Herr Mereau hier, wie fast in den mehrsten Fällen, bloß von dem Unterrichte, den man den Kindern geben soll, redet, so giebt es doch so wenige Personen, welche die gewöhnlichen Verrichtungen im gemeinen Leben auf eine gefällige Weise leisten, daß seine Bemerkungen auf die Menschen von jedem Alter angewendet werden können. Er sagt: man soll sich nicht mit dem Rücken an die Stühle lehnen, nicht mit weit hinausgestreckten Beinen oder mit gekreuzten Schenkeln sitzen. Um bequem und mit Anstand zu sitzen, sollen Füße und Knie nach auswärts gewendet seyn, die Beine aber sind in perpendikulärer Richtung vom Knie am Boden. Indem man sich setzen will, soll man den Körper weder schwerfällig, noch zu lebhaft auf den Stuhl fallen lassen. Der Körper nehme gerade die Mitte des Stuhles ein. Nichts giebt ein linkeres Ansehen, als wenn jemand den Platz auf einer Ecke des Stuhles nimmt. Dazu kann niemals eine Ursache vorhanden seyn; denn wollte man mit Jemandem reden, der an der Seite sitzt, so darf man ja nur den Kopf nach demselben hinwenden. Man soll um aufzustehen, den Körper nicht zu weit vorbiegen oder mit den Händen auf die Knie stützen, als wollte man durch diese Hülfsmittel Kräfte nehmen, um aufstehen zu können. Dieses giebt ein Ansehen von Nachläßigkeit und Trägheit. Um sich mit Anstand vom Stuhle zu erheben, sollen, vor dem Aufstehen, die Füße einen guten Zoll breit einer dem andern näher gebracht werden. Der Körper lehnt sich etwas vor, um das Gleichgewicht zu erhalten. Sitzt jemand an der Seite, dem man das Kompliment machen

will, so muß man den Kopf wenden und ihn ansehen, ehe man aufsteht, man bereitet ihn dadurch vor, die Begrüßung zu empfangen, welche man ihm zu machen hat. Die Art, wie auf der Bühne der Stuhl geboten, genommen, gerückt, gegeben wird — das Sitzen und Aufstehen, alle diese Dinge geschehen gewöhnlich so vernachläßiget, zum Theil so ungeschickt, daß schon etwas Bedeutendes gewonnen ist, wenn durch die Erwähnung dieser Gegenstände das Nachdenken oder doch einige Sorgfalt veranlaßt worden ist. Die Form der Stühle sind mehrentheils auf der Bühne nicht vortheilhaft gewählt. Die Sitze sind entweder zu niedrig, wodurch das Niedersetzen und Aufstehen erschwert wird, auch der Körper eine unvortheilhafte Stelle erhält; oder sie sind zu hoch, wo man dann mehr angelehnt, als sitzend erscheint. Es giebt Charaktere und Situationen, welche eine unbeobachtete Haltung des Körpers überhaupt, also auch im Sitzen und Aufstehen, entschuldigen, sogar manchmal erfordern; allein es ist auffallend, wenn Schauspieler, wo dieses nicht der Fall ist, sich doch jede Vernachläßigung gestatten, nur auf einer Seite des Stuhles sitzen, den Arm über die Rücklehne legen und herabhängen lassen. Hier und da geschieht dies wohl nicht mit guter Art, mit der Grazie, welche der Humor etwa ertheilt. Man denke sich nun aber das Heer der Nachahmer, die das ohne Sinn und Beschönigung bloß deshalb nachahmen, weil es ihnen bequem dünkt, sich anzulehnen. Diese gehen nun gewöhnlich noch weiter, sie lehnen nicht den halben Arm leicht über die Lehne. Sie hängen die Schulter darüber, pflanzen den halben Rücken dicht an die Lehne, schlagen einen Schenkel über den andern, falten auch wohl, die Stuhllehne mit eingeschlossen, beide Hände, und reden in dieser ganz gemeinen Haltung von Leidenschaften und den wichtigsten Din-

gen. Sitzt nun einem Herrn, welcher sich so nimmt, eine Dame gegenüber, die es in ihrer Art eben so macht, oder die mit einer solchen Idee von Zierlichkeit sich nur an eine Ecke ihres Stuhles heftet, den Busen nach der entgegengesetzten Seite emporhebt, den Kopf aber einwärts auf die Schulter sinken läßt, mit einer Hand an dem Stuhle sich aufstemmt und damit eine Schulter höher, als die andere schiebt, so ist dies eine Gruppe, die den Sinnen sehr wehe thut. Bei dieser Gelegenheit muß eines Gegenstandes erwähnt werden, der nämlich zum guten Anstande gehört und welcher auf der Bühne selten mit gehöriger Achtsamkeit behandelt wird, nämlich das Briefschreiben, versiegeln, empfangen, eröffnen und lesen. Mit dem Briefschreiben beschäftiget man sich zu viel, wenn nämlich jede Zeile ängstlich hingemalt wird, wenn man mit dem ganzen Körper auf dem Briefbogen ruhet und die Feder mit Ziererei, wie in den Aether taucht, oder man beschäftiget sich zu wenig damit, wenn die Feder über den Bogen hinfährt, das Gesicht gar bei der Sache nicht gegenwärtig und die Feder nach Art eines Knabens zu Klexen eingetaucht wird. Die Schreibzeuge sollen klein, aber vollständig seyn, und nicht den Briefschreiber nöthigen, seinen Bogen mit verkehrten Daumen einzulegen. Das Siegellack, welches übelverstandene Oekonomie mehrentheils so schlecht nimmt, daß es nicht brennen kann, muß den nothwendig in Verlegenheit setzen, der es brauchen soll. Eine Aktrice, die als Fürstin auf dem Theater einen Brief zu siegeln hatte, schien so große Schonung für ihr fürstliches Wappen zu haben, daß sie es vor dem Siegeln zum Munde brachte, das Züngelchen hervorgehen ließ, das Pettschaft sorgfältig benetzte, dann aber standhaft siegelte, indem sie zugleich aus allen Leibeskräften auf das Pettschaft drückte, welches ihr

so ernst war, daß sie dabei die Zähne etwas über=einander biß und in der Anstrengung den Kopf hin und her beben ließ. Es macht einen unangenehmen Eindruck, wenn Briefe, die mit einem Finger oder doch mit zwei in der Gegend des Pettschaftes leicht zu eröffnen sind, mit beiden Händen von einander gerissen werden. Es ist eine von Vielen angenom=mene Manier, Briefe vorn auf der Bühne an der Reihe der Lampen zu lesen. Andere, und Schauspie=ler die sehr gut sehen können, gehen noch weiter, sen=ken die Briefe abwärts nach den Lampen hin, bie=gen sich auch wohl ganz herab und lesen mit krum=men Körper. — Können sie lesen, so begehen sie eine strafbare Thorheit. Haben sie ein schwaches Gesicht, so sollen sie diese Briefe lernen, aber sie sollen nicht die Täuschung auf eine so kindische Weise unterbre=chen. Wer ein Schreiben anfängt, dessen Inhalt seinen Zorn oder seine Verachtung erregt, mag im=mer dieses Schreiben auf den Tisch werfen, es im Zorn schnell, achtlos oder mit Wuth entfalten; aber er soll es nicht wie einen Knäul in der Hand zu=sammenballen. Es lassen sich wenig Fälle denken, wo dies nöthig seyn könnte. Wie ängstlich ist es da=gegen, wenn aus einem solchen Briefe in der Folge des Schauspiels noch eine Stelle vorgelesen werden soll und er nun deshalb wieder auseinander genommen und mit den Händen geplättet werden muß, damit dies möglich wird oder scheint. Eben so stört es auch die Täu=schung, wenn der Unwille die Briefe an den Boden wirft, sie da liegen bleiben und die nächste Theater=Veränderung führt in das Zimmer dessen, der den Zorn erregenden Brief geschrieben hat. Eben so gut könnte der Unwille den Brief in die Tasche werfen. Es ist ohnehin nicht üblich, daß wir in unsern Zim=mern Briefe an den Boden werfen, warum geschieht es nun auf der Bühne. Auch Wechsel, Testamente,

Verschreibungen ꝛc. werden oft so gemißhandelt, daß mehrentheils mit dem vernichteten Dokumente die Handlung an sich geendet seyn müßte! Ganz anders empfängt und entfaltet man ein Schreiben woran Alles gelegen ist, als wie man Briefe empfängt, wovon man vorher weiß, daß sie nur Traurigkeiten enthalten. Ganz anders wendet man die Blätter eines Testaments, einer Schenkung, als man die Blätter einer Zeitung wendet. Wer viele Papiere auf einmal vorzulegen oder zu empfangen hat, erhält darin eine gewisse Sicherheit und ist nicht verlegen, eines oder das andere Papier wieder aus der Mitte hervorzusuchen. Bei diesen Gelegenheiten wird man oft eine quälende Unbeholfenheit gewahr. Die Papiere werden unter dem Arme eingeklemmt, in die Rocktaschen geängstiget, fallen halb an den Boden und man sieht es deutlich, daß sie den ängstigen, der damit zu thun hat. Es ist daher äußerst nöthig, daß der Schauspieler, welcher dergleichen öffentlich zu thun hat, sich einige Gewandheit und Sicherheit darin verschaffe. Die Directionen lassen sich manchmal Vernachläßigung hierin zu Schulden kommen. So wurde auf einem Theater von großer Bedeutung in Schiller's Don Carlos das Ordenskreuz von Calatrava dem Könige Philipp ganz gemüthlich in einem Brief-Couverte von Octavform überreicht. Der König war so gnädig es selbst anzunehmen, zu erbrechen, und das Couvert auf den Boden zu werfen, wo es liegen blieb.

Was nun ferner noch den Tanzunterricht anbetrifft, den der Schauspieler erhalten muß, so kann diesen nur der Mann von Welt und Kenntniß geben, nicht der selbst glänzende Tänzer. Er muß über Verhältnisse und Erfahrungen, die er gemacht hat, gedacht und empfunden haben. Er muß genau wissen, was sein Schüler bedarf, wie er in

der Welt zu erscheinen hat, was seiner Gestalt, wie sie sich ankündiget, Nachtheil bringen, Vortheil geben kann. Ein junger Mann, der bis in sein achtzehntes Jahr keinen, oder keinen fortgesetzten bestimmten Tanz-Unterricht erhalten hätte, jetzt aber die Bühne betreten sollte, und durch einen Lehrer in der Tanzkunst seinen körperlichen Ausdruck zu berichtigen suchen wollte, würde in der Wahl des Lehrers sehr vorsichtig zu Werke gehn müssen. Ein Lehrer, der nur den Theatralischen Tanz zum Augenmerk hat, nur Füße, Beine und Arme in kunstgerechter Gewalt hat, kann den Schüler, der nur eine gezierte Maschiene werden würde, und doch bei übelverstandener Zierlichkeit des Lehrers Fertigkeit nicht erlangen kann, zum Schauspieler — durchaus verderben. Man soll in der Tanzkunst den Lehrer wählen, dem man im bürgerlichen Leben die sichere und angenehme Haltung ansieht, nicht eine Spannung des Theatertanzes, oder ein Gesicht, das jedesmal mit gemäßigtem Ausdruck zu den Bewegungen redet, die seine Person für nöthig erachtet. Es giebt nicht viel Tänzer, welche durch das Gesicht den Ausdruck vollenden, den ihre Bewegungen andeuten. Das Walzen, die Englischen Tänze, welche junge Leute am liebsten lernen, geben Beweglichkeit der Glieder, aber nicht den gefälligen Anstand. Ein angehender Schauspieler sollte sehr lange Zeit Menuett von einem guten Meister lernen. Fechten, Reiten und Exercieren leisten der guten Haltung mehr Vorschub, als ein mittelmäßiger Tanzmeister. Es geschieht so leicht, daß die Füße eine Forderung ankündigen, welcher die Brust und der Kopf keine Erklärung nachzusenden wissen. Dieser Widerspruch giebt einen Mißton durch die ganze Gestalt. Unter dem Worte Anstand denken viele Schauspieler nichts anders, als ein überaus

vornehmes Wesen. Dies meinen sie durch einen hochgetragenen Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, welches nichts anerkennt, noch achtet, zu erreichen. Sie wählen daher leicht die hochgehendste, prächtigste Figur, die ihnen vorkömmt, zum Ideal des Anstandes. Möchten sie sich lieber sagen: Anstand ist das Benehmen, was der Person die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin sich dieselbe befindet, zukommt und ansteht. Der Anstand des Fürsten, des Ministers, des Generals, des reichen Mannes, des Geistlichen, des rechtlichen Mannes, des Vaters, wenn jeder ein Mann von Bildung ist, kann mehr oder weniger in der Hauptsache derselbe seyn. In einigen Nebensachen können Berufsgewohnheiten und Kostüme die äußere Haltung ändern. Temperament, Charakter, Leidenschaft und Augenblick können auch Verschiedenheiten des Anstandes zur Nothwendigkeit machen. Diesen Unterricht kann der gewöhnliche Tanzmeister nicht geben. Das Genie, die Eigenthümlichkeit des Schauspielers muß ihn bestimmen. Wer nun nicht schon früh die gute Bildung für schöne Haltung bekommen hat, und sich gehemmt fühlt, späteren Unterricht sich ganz aneignen zu können, der suche mindestens die ersten Grundregeln zu fassen, und strebe dann, das Wohlanständige sich ganz eigen zu machen; nur dies ist möglich, da das Gefällige von dem Gefühle für schöne Formen überhaupt bestimmt wird. Um darüber Mannigfaltigkeit der Ideen zu haben, ist es vortheilhaft bedeutende Menschen in dem Augenblicke zu sehen, wo sie vor der Welt sich zeigen müssen, oder in besonderen Gemüthslagen vermuthet werden können; selbst wenn sie nicht die Gabe der äußeren Darstellung besitzen, so ist doch über ihr Wesen in solchen Momenten die innere Bedeutung verbreitet, und

aus der Art, wie sie das Ceremoniel üben, lernt man von diesen Vorgängen, das Nöthige bestimmt und ohne unnöthigen Aufenthalt zu verrichten. Es steht nicht in der Gewalt eines jeden, sich den schönen Anstand zu verschaffen, dies vermögen vielleicht nur Wenige. Es ist indessen Mehreren gegeben, zum guten Anstande zu gelangen. Niemand aber kann sich entschuldigen, wenn ihm der ehrbare Anstand fehlt. Eine ganz gewöhnliche Achtsamkeit kann dahinbringen, diesen zu erreichen. Nichts wirft mehr davon zurück, als Vernachläßigungen, die man sich im gewöhnlichen Lebensgange und besonders jene, welche man sich zu Hause gestattet. Der Schauspieler muß sich zu allen Zeiten so nehmen und halten, als wenn das Parterre gegenwärtig wäre. Da man das bessere Benehmen um sein selbst willen stets zu besitzen wünschen muß, so wird Niemand sagen, daß durch diese Achtsamkeit Zwang in das Leben gebracht werde. Auch ist es nur der üble Wille und die ganze entschiedene Trägheit, welche Einwendungen dieser Art machen. Ein sicheres Mittel, die einträgliche Haltung sogar zu verfehlen, ist das, wenn man zu Hause lange ungekleidet oder gar im Schlafrocke verkehrt. Jedermann, der öffentlich zu erscheinen hat, sollte sehr früh ganz gekleidet seyn; denn mit der frühen Kleidung tritt unwillkührlich das Gefühl der Thätigkeit und angestrengten Richtung ein. Leute, die ganz und gar kein Geschäft haben und Tage lang, ohne Blick und Gedanken, auf dem Sopha aushalten können, pflegen eben deshalb, sobald sie gekleidet sind, gleich auszugehen. Das beständige tragen der Oberröcke verdirbt den Gang, ist der Haltung der Arme hinderlich und befördert nicht die Hebung der Brust. Die Kleidungsgewohnheit der Incroyables, wo der Körper mit einem Anzuge nur behängt wird, mag

der Gesundheit zuträglich seyn, dem guten Anstande ist sie hinderlich. Nicht, als ob es nicht Leute gäbe, die auch darin die feinere Haltung behaupten, aber sie sind selten. Diejenigen aber, denen der bessere Anstand schwer oder unmöglich wird, schreiben sich gern durch die Uniform dieses Unforms zu der Zunft, welche der Bildung spottet, die sie nicht haben kann. Alle Bekleidungssitten, welche der gefälligen Haltung nicht beförderlich sind, oder sie gar erschweren, sollten den Schauspielern überhaupt widerrathen werden. Denen aber, die ganz und gar keinen Anstand oder Haltung für irgend ein Fach haben, sollten alle Trachten, worin sie sich wie Wilde hüllen und hin und wieder wackeln, besonders die Schanzläufer, durchs Gesetz verboten werden. Es ist nicht möglich, daß jemand, der ohnehin nicht seiner Haltung Herr ist, wenn er den ganzen Tag in einer solchen Hürde umhergeschlichen ist, die Hände in dem Seitenschnitten getragen, die Schultern in die Höhe gezogen hat, um den wohlthätigen Einfluß des Sammetkragens zu empfinden, daß der am Abend in einem anständigen Kleide sich frei und gefällig bewegen kann. Es hat Schauspieler gegeben, welche, wenn sie angestellt waren, Leute vom Stande zu spielen, deshalb die Gewohnheit hatten, Alles und Alles mit hoher Action zu begleiten, das Messer, womit sie den Apfel schälten, wie den Dolch des Sophokles zu führen, eine Hausbestellung zu verrichten, wie eine Anrede an das Römische Volk, so hat sich das Publikum und sie selbst bei dieser Schwachheit doch besser gefunden, als beide sich jetzt dabei befinden, wenn Linkheit und Unwissenheit sich unter der Firma von Natürlichkeit in das Kunststudium einschwärzen wollen, und wohl gar noch Forderungen von Genialität auf harte Fehler machen. Der Schauspieler muß

seine Sele für jeden Eindruck empfänglich halten; er muß die Beweglichkeit seines Körpers durchaus erhalten, um Alles damit vorbilden zu können, wozu ihn das Talent mahnt. Gewohnheiten, einförmiges Leben, alle Einseitigkeit, streben dieser Geistes- und Körperfertigkeit durchaus entgegen.

Was das Kostüme des Schauspielers anbetrifft, so ist dieses ein Theil des Anstandes. Der Stand giebt es mehrentheils an; es fordert die besondere Haltung, welche seine Deutung, oder die Zeit, wo es als geltend angenommen ward, bestimmt. Der Deutsche Edle, in der Mantelwacht von 1550, mit den weiten Beinkleidern, den pauschigten Aermeln, dem hohen Federhute, kann nicht den Gang unserer Tage haben. Sein Gang ist alsdann der Kleidung, die Kleidung seinem Gange hinderlich. Seine Ehrenbezeugungen, seine Artigkeiten müssen etwas Festeres, Entschiedeneres haben, als die jetzige Form mit sich bringt; die Sprache des Muthes muß im ruhigerem Glauben an seine Thaten geführt werden. Läßt ihn der Dichter von heute sprechen, so müssen diese Fehler, so weit als möglich, verdeckt werden, das edle Deutsche Fräulein, wenn sie nicht auf den Burgzinnen in Griechischer Tracht, Nymphenschleier oder Ballkleider wandelt, wird es gern vermeiden, das faltenreiche, schwere Gewand durch einen trippelnden Schritt und die Haltung der laitière zu verunzieren. Wer Uniform zu tragen hat, muß in würdiger ehrenfester, doch zwangloser Haltung seyn. Die Kleidung der jetzigen modernen Herrn verlangt ihre Weise in der Haltung. Wer in die bunte Maske der Thoren kriechen soll; wer sich in das Wesen des verlebten alten Liebhabers setzen muß; wer sorglos eigen, und doch anziehend als Landbauer vor unsern Augen verfahren soll; der Filz, der seine Bewegungen so sparsam ausgiebt, als sein Geld, seine

Kleider auf das nächste Jahrzehend schont; alle diese Kostüme fordern körperliche Haltung und eine Gewohnheit, in diesen Kleidern zu verkehren. Es ist gewiß, daß diese Gewänder und Kleiderformen den, welcher die Gabe hat, sich leicht zu versetzen, selbst ansprechen und ihre Anweisung geben. Zu diesem Ende muß man früh in jede dieser Weisen eingekleidet seyn. Wirft man Kleider eines fremden oder nicht gewohnten Kostümes erst in der letzten Viertelstunde um, so kleidet man sich zu einer Maskerade und bereitet sich nicht zu der äußeren Haltung, welche ein Charakter fordert. Die Anzüge in den bürgerlichen Schauspielen sind jetzt so einförmig, daß dadurch gar keine äußere Unterscheidung mehr möglich ist. Braun, blau oder schwarz kleiden sich alle, Herrn, Kammerdiener, Liebhaber und Oheime, so wie weiß die gleiche Kleidung für alle Frauenzimmer ist, sie mögen Damen von erster Bedeutung oder Soubretten seyn. Ein großer Schauspieler äußerte den Wunsch, daß auf der Bühne, eine Gattung, Abstufung in den Kleidern wieder in Gewohnheit kommen möge, um die Einförmigkeit aufzuheben, welche nicht nur dem Auge nicht wohl thut, sondern auch auf die Darstellung Einfluß hat. Die Französischen Schauspieler haben das ganze Kleid nicht verworfen, sondern für alle Rollen von einiger Bedeutung beibehalten, und sie haben sehr wohl daran gethan. Für die Schauspieler von untergeordneten Talenten ist das Kleid oft ein Wegweiser, eine Barriere, die sie in den Schranken hält, welche nicht überschritten werden kann, ohne der Wahrheit und dem gefälligen Ansehn zu nahe zu treten. Von einer nicht gut gegebenen Rolle sagt man wohl: es war Alles von einer Farbe; trift nun dieses auch wirklich zu, so ist das Uebel noch größer. Auf den Hüten und Helmen der Altdeut-

schen Tracht ist die Feder, der Federbusch eine schöne Zierde; allein sie wird oft misbraucht. Die hohe Feder muß mit Geschmack getragen werden; denn wenn der Kopf ohne Ursache hin und her geworfen, herüber und hinüber gewendet wird, so erhält die Feder zitternde, kleinliche, nichtssagende Bewegungen. Bei sorgfältigen, ernsten Bewegungen des Kopfes kann die hohe Feder von Bedeutung werden, den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden. Eine immer hin und her wankende, zitternde Feder, thut zuletzt dem Auge weh. Ein ungeheurer Federbusch ist ein kläglicher Anblick, der sogleich den leeren Kopf verkündet, welcher sich damit zu etwas zu machen denkt. Die Bewegungen einer solchen Karikatur, welche sogleich an die herumziehenden Seiltänzer mahnt, sind gewöhnlich einfältig und widerlich. Es fehlt dann nichts, als daß Brust und Magen mit einer Chaussee von dicken, falschen Steinen belegt sind, um das Lächerliche zu vollenden. Jedes Kostüme, das mehr enthält, als die Sache fordert, oder Dinge enthält, welche der Sache widersprechen, beleidiget den Geschmack.

Was nun die Darstellung der Charaktere auf der Bühne anbetrifft, so sind besonders die Boshaften und Intriganten zu berücksichtigen; denn die Rollen, welche besonders von den Schauspielern Böswichter genannt werden, sind mehr, als andere, ausgesetzt, daß sie vergriffen oder verkehrt dargestellt werden; der irrige Glaube, daß der Schauspieler in solchen Rollen vom Anfange bis zum Ende durchaus boshaft seyn müsse, verderbt Alles. Es schämt sich nur der ehrliche Mann, dem solche Rollen zufallen, daß er vor dem Publikum mit so garstigen Gesinnungen verkehren soll, und besorgt, daß wenn er sie treu vortragen sollte, solche Denkart ihm end-

lich selbst beigemessen werden könne. Um nun nicht in diesen Nachtheil zu gerathen, wird alles Wahre vermieden, statt dessen ein Unding geschaffen, womit nie eine Vergleichung entstehen kann. Das Dunkle wird geschwärzt, der Schatten in Nacht verwandelt, das Böse teuflisch gegeben und mit jeder ins Gräßliche verzerrten scheußlichen Geberde — soll dem Publikum zugeraunt werden — bedauert mich, denn solch ein Ungeheuer muß ich, der es so gut meint, zu meinem Jammer darstellen. Das fehlt denn auch nicht; da es Ungeheuer dieser Art nicht giebt oder auf der Bühne nicht geben sollte, so springt der Zuschauer bald mit Widerwillen von der Beobachtung einer solchen grotesken Teufelslarve ab, und ist gutherzig genug, den Armen zu bemitleiden, der, wie er glaubt, gezwungen worden ist, sich so zu geberden. Der Dichter ist dann freilich zu Grunde gerichtet; aber der zarte Sinn des Schauspielers ist doch in Sicherheit gesetzt. Es giebt auch Schauspieler, welche den Bösewicht so spielen, so zu drehen wissen, daß über den Erzbösewicht gelacht wird, welche Art aber sehr albern und zu strafwürdig ist, um dabei zu verweilen. Der Schauspieler, welcher in Darstellung widriger Charaktere bei der Sache bleibt, nicht mehr thut, als er thun soll, wird als Künstler interessiren, wenn er die Ursache bestimmt heraushebt, welche den Zorn, den Haß, die Verfolgungssucht, die Rache in dem darzustellenden Charakter veranlaßt. Der Zuschauer muß doch wenigstens begreifen können, warum der, welcher als Bösewicht vor ihm steht, so bös ist. Er muß doch die Ueberzeugung bekommen, daß wenn dem Bösewichte der Wille geschähe, er dann die Menschen in Frieden lassen würde. Erscheint aber der Bösewichtspieler von Anbeginn mit schielenden Blicken, verzogenem Munde und Satanslache, kommt das gleichgültigste Wort nicht ohne convulsi-

vische Bewegungen heraus, so wünscht jeder das Schicksal eines solchen Wüthenden, im Moment, wo er einher kommt, entschieden, und klagt den Autor an gegen Alle, die das Thier herausgelassen haben. Es kann nicht die Rede davon seyn, aus einem, als Bösewicht gezeichneten Charakter, einen Weltweisen machen zu wollen, es muß aber auf der Bühne das Grelle gemildert werden, und der Schauspieler, der das zu Stande bringt, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, der das Schreckenerregende erhält, ohne das Zurückstoßende und Eckelhafte zu gebrauchen — ist Künstler. Niemand thut das Böse, nur um bös zu seyn. Die erste Frage eines Schauspielers, dem die Rolle eines böshandelnden Menschen geworden, ist daher die, auf welchem Wege, durch welche Neigung, durch welchen Verlust, Kummer, Beleidigung, ist der Charakter dahin gekommen, so und nicht anders zu handeln? Geht man in dieser Forschung genau zu Werke, so kann das Abscheuliche, das Eckelhafte mehrentheils wegfallen, und der entschlossene, gespannte, leidenschaftliche, harte Charakter bleibt. Dieser führt nun eine Katastrophe herbei, welche den Zuschauer mit Zorn, mit Entsetzen, sogar mit Haß erfüllen kann, aber nicht mit Widerwillen oder Eckel. Wenn in einem Schauspiele die bös handelnden Menschen, von einem richtigen, festen, deutlichen Standpunkte aus dargestellt werden, so geben sie unwillkührlich den Antheil, den die Kraft stets erwirbt, selbst auch da, wo sie gegen unsere Wünsche und Neigungen verwendet wird. Haben die Rollen der Bösewichter, überhaupt der Uebelwollenden, einen komischen Anstrich, irgend einen in den Charakter verwachsenen Zug komischer Eigenheit, oder einen gewählten Jargon, den Leute solcher Art oft planmäßig vorausenden, um dahinter desto unbemerkter vorrücken zu können, so werden sie gern von den

Schauspielern übernommen. Das Böse, oder charakteristisch Harte wird dann mehrentheils so mit dem Scherze oder der Farce zugedeckt, daß nichts oder nur so viel übrig bleibt, um die Zuschauer, die Mitspieler in Verlegenheit zu setzen, und den Autor ganz und gar zu vernichten. Ist das Komische in einer solchen Rolle wirklich Charakterzug, so weiß es der nicht, der es besitzt. Ein solcher Zug entsteht aus einem Affect, einer Hauptneigung oder Gewohnheit, es ist unmöglich, daß der, welcher ihn hat, damit hervortreten, und die Dinge besonders ans Licht setzen wollen kann. Er überläßt sich dieser Weise unwillkührlich, sie ist mit seinem Sinn und Wesen eins, wie der Athem mit dem Leben. Je unbefangener diese Dinge dahin gegeben werden, je ruhiger und ernster das Seltsame geschieht, je inniger erfreut es. Es martert den Zuschauer und die Schauspieler, wenn die handelnden Personen einen harten, eigenwilligen, rachsüchtigen Mann zu schonen haben sollen, wenn sich der Ernst der ganzen Handlung um diesen dreht; er wird dann entweder ein ganz gemeiner Grobian oder zum Possenreißer herabgewürdiget. Das Wesen der intriganten Leute besteht gewöhnlich in einer schnellen, leicht überhingehenden Manier, welche der Gründlichkeit des Vortrages eben so aus dem Wege geht, wie sie der festen Beobachtung entgehen will. Es giebt zwar Intrigante von ganz entgegengesetzter Weise, aber jene ist die, welche auf dem Theater am üblichsten ist. Haben sie nun auch einen raschen Vortrag, einen überstürzenden Dialog, so ist es doch nicht gesagt, daß sie nur ein immerwährendes Geplapper führen. Weit eher möchten sie denen, womit sie zu thun haben, weiß machen, daß sie aus der Quelle der wahren Lebendigkeit schöpfen, daß sie von ihrem Gegenstande durchdrungen sind.

Was nun den Vortrag in der höheren Tragödie

anbetrifft, so muß man dabei wohl erst die Staats-actionen erwähnen, welche in der Mitte des verwichenen Jahrhunderts Mode waren. Dieses waren nämlich Helden-Trauerspiele, in kalten, steifen, gereimten Versen geschrieben, welche von den Schauspielern mit großer Bemessenheit in Schritt und Tritt, mit kaltem, leerem Schwulste, mit eingestemmtem oder weit hinaussegelndem Arme vorgetragen wurden. Nach damaligem Begriff gehörte es zu der Sache, den Mund so voll zu nehmen, daß kein Wort, kein Laut herauskommen konnte, wie bei andern Menschen. Die Blicke waren stets in den Wolken, die Worte wurden lang gezogen und die Sprache schien eigens darauf eingerichtet, gewisse Buchstaben und Worte wie ein fern herziehendes Donnerwetter zu gebrauchen, was endlich mit Blitz und Einschlag, nach richtig bemessenem Tempo, in Schrecken setzte. Von der abgesondert seyn sollenden Vornehmheit her geleitet, nannten die Schauspieler dieses Wesen — die Staatsaction. Der Scherz mischte sich in dieses vornehme Wesen, nicht en Büffon, sondern es gab Räthe und Diener, welche Kurzweiligkeiten in hohem Ernste vortrugen. Lange hatten die Zuschauer diesem Wesen, als einer ehrenfesten Sache, zugehorcht, als sie endlich sich zu gestehen anfingen, diese Kostbarkeit habe doch etwas Langweiliges; allein die Schauspieler wichen nicht sobald aus dem Besitze dieser Weise, weil sie sich darin anders, besser, vornehmer, als alle andere Menschen, regierende Herren höchstens ausgenommen, erschienen. Bei allem Mangel und häuslichem Leiden trösteten sie sich durch die hohe Absonderung, welche darin, daß sie sich ausschließlich so benehmen konnten, sie, in ihrer Einbildung, den höchsten Ständen gleich setzte und deren Vorrechte ihnen zutheilte. Je mehr die Gesellschaft im bürgerlichen Leben ihnen die Menschenrechte zu entreißen

die Gewohnheit hatte, je stolzer trugen diese ihr Haupt. Ein solcher tragischer Hauptagent dünkte sich ein Johannes ohne Land, ein verkannter Edler. Seine geltende Zeit müsse einst noch einbrechen, wie er glaubte, oder unsterblicher Nachruhm ihm zum Lohne werden. Diese Tragodienspieler sahen auf jene, welche komische Rollen spielten, wie auf Pfuscher, auf geduldete Unglückliche herab. Je weniger ihnen im Leben Freude, und außer ihren tragischen Beschwörungen, irgend ein Lebensantheil blühen wollte, je dichter und unzugänglicher schlossen sie ihre Zirkel. Ihre Begrüßungen unter einander waren sehr feierlich und abgemessen. Den allertragischen Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiederte. Die, welche die Vertrauten hatten, waren barhäuptig, so wie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ. An öffentlichen Orten hatten die ersten Häupter ihre Plätze allein, die andern wichen von selbst und durften nur auf herablassende Einladung sich nähern. In den ältesten Domstiftern konnte die Aufschwörung zu Kapitel nicht mehr Nachforschungen unterworfen seyn, als die Umständlichkeiten waren, womit ein neues Glied in den hohen Kummerorden aufgenommen ward. Ein solcher Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erhalten, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der alten Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Ein Tadel eines zu gebenden oder gegebenen Stückes war ein Verbrechen, worauf die Absonderung oder Ausstoßung erfolgte. Die erste Frage an den, welcher sich meldete, in die Zunft aufgenommen zu werden, war: „kann der Herr eine Zepter-Action machen?“ Hierauf ward ihm ein Kommandostab eingehändiget, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in

der Hüfte ruhen zu lassen oder damit fern hin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Wenn sich nun dabei ein Geist bewährte, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt; machte nun diese eine Wirkung auf die alten Gesellen, so daß sie mit dem Kopfe nickten, so trat das Oberhaupt hervor und an den Neuling heran und sprach folgende Worte: „Ist der Herr eines Paar schwarz sammtner Beinkleider mächtig?" Konnte nun diese Frage bejahet werden, so war mindestens die Fähigkeit, angenommen werden zu können, entschieden. Diese erfolgte nun gewöhnlich nach Anmahnungen und Gelobungen zu Gehorsam, Arbeit und Demuth, oder man trank langsam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Seckel gleiten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen. Die schwarz sammtenen Beinkleider waren den damaligen Directionen von ernster Bedeutung. Bürgerliche erste ernste Rollen wurden in der Regel in einem braunen Tuchkleide mit seidener Weste gegeben. Dieses Kostüm leistete die Direction, die schwarz sammtene Unterbekleidung mußte der Schauspieler selbst liefern. Sollten erste Helden, Könige, Rollen, wie Ulfo und Essex, auftreten, so hatte es bei dem braunen Rocke ein für allemal sein Verbleiben, es wurde aber eine reiche Weste untergezogen und ein Federhut auf die Alongenperrücke gesetzt. Fiel die Rolle in das graue Alterthum, so ward diesem das Recht angethan, daß dem permanenten braunen Rocke eine Scherpe umgethan und das Haupt mit einem Helme bedeckt wurde. Späterhin, als Griechischen und Assyrischen Helden ein Steifröckchen, ein goldener Leib, fliegender Haarzopf und Helme mit Federn eingeräumt worden war, blieb es dennoch bei den schwarz sammtenen Unterkleidern, die, nebst Steingürtelschnallen, die Vorwelt

mit der Gegenwart verbanden. Im gemeinen Leben erschienen diese Trauerhelden selten ohne Degen; auch ließen die Directoren am Degengehänge, welches üppig unter dem Westenschooße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen. Die Kleidung des Oberhauptes bestand ausschließlich aus einer Scharlachweste mit Gold besetzt, und blauem, grünem oder violettem Kleide; der vielbedeutende braune Rock blieb für die Stunden der Wirkung geheiliget. Jüngere Mitglieder strebten nach einem Tressenhute und ihr irdisches Wohl war begründet, wenn sie zu Atlaß-Unterkleidern gelangen konnten. Die Farbe davon wählten sie in Rosa oder einem brennenden Carmoisin. Diese Männer hatten unter sich keine Gesetze, aber Uebertragungen von Gebräuchen und Herkommen, auf welche sie mit Steifsinn hielten. Es war Alles so zunftgerecht, innungsmäßig und undurchdringlich, daß keine Macht, und kein Ansehen die unbeträchtlichste Veränderung in dem geschlossenen Ganzen hätte hervorbringen können. Die Erscheinung bürgerlicher Trauerspiele, wie Miß Sara Sampson, Georg Barnwell, der Hausvater von Diderot, setzte diesen Staats-Actionen-Verein zuerst in Verlegenheit mit sich selbst; denn hier waren Menschen geschildert und die Schauspieler bemerkten mit Erstaunen, daß diese als Menschen aus dem Leben wieder gegeben werden müßten, und daher scheiterte jeder Versuch, den Schwulst mit der Menschennatur zu vereinigen; und dieses geschah um so eher, da einige Schauspieler und Schauspielerinnen erschienen, welche das wahre lebendige Leben, ein blühendes Gefühl, die Sprache des Herzens und die Sitte des guten geselligen Lebens in diesen neuen Schauspielen auf die Bühne brachten. Sie machten überall Freude, verwandelten die kalten Zuhörer in theilnehmende, mithandelnde Wesen. Mit einem Male war die dra-

matische Umwälzung gemacht; man wollte jetzt Menschen sehen, aber keine Drahtpuppen. Die letztern wurden daher verworfen und man schloß sich an die ersteren. Die Heldenspieler konnten nur als Briefträger, einige Wenige als Vertrauten oder dritte Väter beibehalten werden. Die alten Helden der Staatsaction hatten, bei aller ihrer Steifheit, doch etwas Gutes eingeführt; denn wenn gleich das Innere ihrer Vorstellung selenlos blieb, so war doch das Aeußere durch feste Regel in Zusammenhang gebracht. Die Art ihres Auftretens, ihres Beisammenseyns, wo keine Gestalt unbescheiden in den Wirkungskreis der andern treten durfte, die äußeren Ehrenbezeugungen, womit sie sorgfältig die Stände zu unterscheiden wußten, die Art, wie sie hinzukommende Personen in den Halbzirkel treten ließen, die Art, womit die, welche nicht in den Halbzirkel treten durften, gleichwohl im Blicke des Zuschauers erhalten wurden, wie die Personen aus dem Zirkel traten und wie sie die Bühne verließen. Die Bestimmtheit, womit die sogenannten Theater-Coups geübt und bis zur Unfehlbarkeit erreicht wurden, alle diese Dinge hatten bestimmte Formen und Regeln, welche dem Ganzen Rundung gaben. Die guten Schauspieler der Mittelperiode, welche die Staatsaction verdrängten, haben sich auch an Bestimmtheit und gewisse Formen gehalten. Das wahre Genie, welches sich in ihren herrlichen Charaktergemälden zeigte, hat mitten in der leidenschaftlichen Glut, welche sie beselte, nie verschmäht, durch Präcision und Form den Reitz schöner Gemälde in Zusammenstimmung zu sichern. Als die Modezeit der Empfindung in Empfindelei ausartete, ward Alles auf dem Theater geweint und gewinselt, das Studium der Charaktere nahm ab, man hing den Kopf, ward leidend, schmachtend, sah gen Himmel, rang sich in eine Attitüde und hatte

gespielt, wenn man viel geweint hatte. Dieser Periode folgten die Ritterschauspiele, welche den Spielenden wieder eine andere Richtung gaben; denn hatte das natürliche Spiel vorher die Zuschauer angezogen, den Schauspielern die Kunst besonders werth gemacht, so veranlaßte dies bald den beschwerlichen Mißverstand, daß jedermann, der gerade auf gehen, lesen, und im Nothfall dreist darin reden konnte, statt aller weitern Kenntnisse und Studien, das Verdienst der Natürlichkeit an sich pries, und damit den vollständigen Beruf zum Schauspieler erwiesen glaubte. Das wahre Verdienst ward durch forcierte Manieren beeinträchtiget und der Begriff von Kunst unter allen Theilen entstellt. Mit dem Feldgeschrei von Natur und natürlichem Spiele stürzten unberufene Menschen aus allen Verhältnissen, die ihnen im gemeinen Leben lästig geworden waren, auf die Bühne, wo sie zum Theil eine widerwärtige Natürlichkeit einführen wollten. Die Ritterschauspiele haben der Schauspielkunst, und namentlich der Tragödie, welche unter dem Vorwande der Natürlichkeit schon etwas gesunken war, vollends Schaden gebracht; denn die Rollen in den Schauspielen dieser Gattung können mit hervorgehender Gradheit gegeben werden; auch ist hier der Genialität ein großes freies Feld gegeben, weil die äußeren Formen und Rücksichten, welche die spätere Zeit zum Gesetz gemacht hat, den Aufflug starker Empfindungen nicht hemmen. Jedoch sollen die Schauspieler nicht ausser Acht lassen, daß der zarte Sinn, das Pflichtgefühl für Religion und Minne, wie es in der Ritterzeit galt, die Gradheit oft mit Zartheit vereint haben, welche Kraft erfordert, in der Regel alle Roheit der Darstellung ausschließt. So ist es aber auf der Bühne mit wenigen achtbaren Ausnahmen, welche wahre Künstler davon gemacht haben, nicht gehalten worden. Der Brustharnisch,

der schwere Stiefel, das breite, lange Schwerd, haben mit dem Gefühle, daß in diesen Dingen und dem Stampfen oder Rasseln, was damit getrieben wird, worin ein Geist der Kraft walten soll, einen seltsamen Begriff von Kraft in Ausübung gebracht; denn mehrentheils geberdeten sich Herren und Knappen, Grafen und Vögte so in einem und demselben Humpentone, daß nur die bessere Jacke, die mehreren Flittern und Straußfedern und die prächtigen Worte den Unterschied machte. Wie plump schritten sie einher, wie schnöde raubte Einer dem Andern das Wort, welche Armwürfe führten sie einander ins Angesicht. Wie ward in leidenschaftlichen Scenen der hohe Wettkampf des alten Muthes zum gemeinen Zank herabgewürdigt. Das harte Wort, das der Zorn herausschleudern soll, wie oft wurde es durch den Ton, in welchem es gegeben ward, zum gemeinen Schimpfworte. Die Biederherzigkeit, die mit diesem grausamen Wesen angedeutet werden sollte, wie hat sie den wahren Ton der Tragödie verbannt.

Mit dem Eintritte der Französischen Revolution verwandelten sich viele Schauspieler und viele Parterre ins Unglaubliche. Man wollte modern seyn oder doch wenigstens scheinen, und zu dem Ende ward den höhern Ständen, dem Frauenzimmer mit starrer Roheit begegnet. Wer Taback rauchen sollte, bließ Wolken von sich und entledigte sich der rauhen Brust durch Auswurf, leicht und ohne Zwang, der Anzug war wild und ohne alle und jede Unterscheidung. Was die Frauenzimmer-Rollen anlangt, so konnten diese, bei solchem Aufgebote aller Kräfte zum Lärmschlagen, bei der Umgebung von Volksscenen, Hörnern, Trommeln, Glocken, Hellebarden und Schwerdtern, bei dem unvermeidlichen Lärmen, welche die Zurüstungen des Maschinenmeisters, ein Panorama

nach dem andern herzurichten, veranlassen mußten, fast nicht anders, als mit ähnlichem Wettkampfe, wer am mächtigsten hindurch dringen könne, gegeben werden. Hätte Jemand im Namen der guten Sache den Versuch machen wollen, mit ruhiger Kraft in der Mitte dieser Brandungen zum Ziele zu schreiten, so hatte er das Ansehen von Thorheit und Kälte. Es hätte sich wundersam gefügt, wenn der Einzelne, ruhig Mächtige, unter der Anzahl Besessener, nicht zum Gelächter der Mehrheit hätte werden sollen. Mit den Macht- und Stärkeproben und Schreien, Packen und Hinschleudern der Personen, welche der Leidenschaft zum Spielwerk hingeworfen waren, sollte nun zugleich auch die Natürlichkeit des Spiels beibehalten werden, das heißt, der Held sollte wohl hohe Dinge, wie ein Held, sprechen; er sollte sich aber auch dem gemeinen Manne auf ganz vertrauliche Weise nähern, und neben dem tragischen Geiste, der das Volk aufgerüttelt hatte, sollten etliche häusliche, und wären es auch komische Töne, die Kameradschaft mit der allergewöhnlichsten Menschennatur auf das Hingegebenste wieder anknüpfen; es heißt dann: der Held geht nicht immer auf Stelzen, der Held ist ein Mensch und muß dieses darthun, wo es nur möglich ist. Dieser Begriff hatte die nachtheilichste Disharmonie in das Ganze gebracht und es war nur noch schwache Hoffnung übrig, daß für die wahre Darstellung des hohen Trauerspiels etwas zu hoffen seyn könnte. In neuern Zeiten hat man auf unserem, dem Berliner Theater, das Trauerspiel in Versen wieder erscheinen lassen, und obgleich der Antheil bei dem ersten Versuche nur sehr gering war, davon sich nicht abschrecken lassen fortzufahren, bis Voltair's Merope, von Gotter bearbeitet, den ersten starken und bleibenden Eindruck für diese Gattung wieder gegeben hat. Jetzt thaten auch andere Bühnen das-

selbe und das hohe Trauerspiel erhielt wieder seinen Platz, wodurch für die Kunst ein großer Gewinn geschehen ist. Jetzt ist es noch nöthig zu betrachten, wie weit die Deutschen Schauspieler im Ganzen damit gekommen sind, diese Vorstellungen zu geben; besonders da in der Schauspielkunst keine Gattung ist, wo das Mittelmäßige so unbefriediget läßt, das einzelne Vortreffliche so viel Schatten auf das Ganze verbreitet, und das Schlechte so zurückwirft, als das Trauerspiel. Für diese Gattung lassen sich Haupterfordernisse bestimmen, Erfahrungen zusammentragen, aus welchen Grundsätze und Regeln für die Darstellung derselben herzuleiten sind, welche, wenn sie das Vollendete nicht bewirken, was freilich nur das Genie geben kann, doch die Disharmonie auflösen und das Bessere entstehen lassen können. Das eigentliche Trauerspiel hebt in einem erhöheten Selenzustande an. Alle Personen, welche darin vorkommen, sind mehr oder minder in der Kenntniß, daß ein großes Schicksal über alle waltet, sich wendet oder mit Schrecken enden wird. Beginnt nun die Handlung, so muß diese hohe Ahnung, dieses Weh im Gemüth auf jedem liegen, der herantritt. Es soll nicht in einem kleinlichen Klagegesichte liegen, nicht in einem förmlichen, nur langsamen Schritte. Die Stirn, der Blick muß entgegen tragen, daß das Ungeheure vorgehe. Der Schritt muß die Last der Gedanken und Gefühle tragen, welche die Brust beengen. Wenn die Gestalten den großen Inhalt vorher auf diese Weise stumm verkündet haben, und Worte die Brust entladen sollen, so müssen es deutliche, feste Worte, mit ruhiger Macht ausgesprochen und ganz herausgesprochen seyn; sie dürfen nicht in das eigene Gewand hinabgesprochen, nicht in das Gewand des Nebenstehenden, noch weniger in die Seitenwände hinüber gesprochen werden. Der Blick kann dem Nebenste-

henden Antheil beweisen, etliche Worte können an ihn hingeredet werden, wenn man sich aber ganz und gar zu ihm wendet, so daß das Parterre Ohren, statt eines Gesichtes sieht, ist fehlerhaft. Nur Unbehülflichkeit, Unkunde reden dicht an den Nebenstehenden geklammert, wie Kinder, die vor Fremden erscheinen sollen, aus Mangel an Fassung aber die Verwandten oder ein Stück Hausrath erfassen. Jede Gestalt, die im Trauerspiele auftritt, muß auf sich allein beruhen. Wie überall, so liegt auch ganz besonders in hohen Trauerspielen die Exposition der Handlung in der ersten Scene. Hat der Zuschauer diese Exposition nicht voll und gemächlich vernommen, so ist ihm das Stück fremd und alle Pracht der nachherkommenden Diction tönt ihm nur wie ein Rondeau ausser Zusammenhang ins Ohr. Wenn daher Schauspieler, welche nicht die Exposition zu geben im Stande sind, das Stück anfangen, so muß man ihnen das Mechanische einlehren; denn es ist Sache des Fleißes, daß man deutlich und kräftig rede. Die nächsten, welche nach denen auftreten, die das Stück begonnen haben, müssen dasselbe beachten, die, welche auf der Bühne sind, müssen ohne Zwang den Grad der Theilnahme, oder des Widerwillens, oder der Angst, der Erwartung deutlich machen, welche die Kommenden ihnen einflößen. Vermögen sie es nicht, sich den alltäglichen Bewegungen zu entschlagen, so mögen sie ruhig einwurzeln und geradehin mit Theilnahme reden. Wenn sie auch das nicht vollbringen können, so mögen sie weiter nichts thun, als ehrerbietig und deutlich sprechen; nur dürfen sie keine Bewegungen machen, die nicht mit dem hohen Sinne der Begebenheit gehen, oder bei jedem Worte die Gebieter oder hohen Unglücklichen zu betasten, zu streicheln, oder sonst mit ihrem Wesen des „Ach her Je!" der Tages-Unterhaltung in diese schweren Augenblicke zu

bringen. Die Helden der Handlung müssen sich aber mit ihrer ersten Erscheinung als diese sich bewähren. Nicht allein durch Pracht der Haltung, nicht durch das langsame Schrittmaaß, oder den tiefen, getragenen Ton. Alle diese Dinge können Hülfsmittel werden, die Auszeichnung zu ergänzen; allein sie können allein sie nicht ausmachen. Der ernste langsame Schritt, wie er noch gegenwärtig zur Repräsentation bei feierlichen Gelegenheiten gebraucht wird, soll den Kothurn unserer Tragödie ausmachen; doch muß er nicht zu langsam bemessen werden, muß nicht beim Weiterschreiten auf einem Fuße die Gestalt ruhen lassen, um dann erst den andern Fuß zum Schritte zu heben. Die Gestalt muß sich entgegen tragen und in Bewegung bleiben. Der Schritt, der die handelnden Personen des Trauerspiels ankündiget, kann nicht immer ganz derselbe seyn, wenn auch der Hauptcharakter des Ganges bedeutender Menschen immer ernst und feierlich ist. Der Grad des aufgeregten Sinnes muß das vorgehende oder zurückgezogene Leben des Schrittes bedeuten. Ruhig und fest tritt der Muth einher, weit ergreifend schreitet Herrschsucht und Zorn, die Fußtritte halten sich am Boden fest, wenn Schmerz und Hoffnungslosigkeit einhergehen. Die Tritte der Rache scheinen die Erde vor sich wegzudrängen. Anders hebt die Spannkraft der Jugend das Knie zum Schritte, anders bewegt es sich vorwärts bei dem Alten. Die gehobene Brust, die ruhige, die eingesunkene Brust, der angestrengte Arm, der hängende Arm, verdeutlichen den Sinn des Schrittes. Mit der Verwendung dieser Gegenstände muß die Gestalt Aufmerksamkeit erregen, wenn sie erscheint, ernste Bedeutung, wenn sie vorwärts gegangen ist. Steht sie nun da vor den Augen des Zuschauers, hat das Gesicht den Charakter einer Leidenschaft, eines leidenden Zustandes überhaupt, im

festen Blicke mit dahin gebracht, so erhalte nun dieser Blick, seinen bestimmten Aufschlag, Leben und besondere Bedeutung. Eine Wendung des Halses, des Kopfes, ohne großen Aufwand, ohne alle konvulsivische Dehnung, muß dem Zuschauer deutlich seyn, was in dieser Brust vorgeht. Das Ganze, vom ersten Erscheinen an bis zum Anlangen vorn auf der Bühne, das Werk etlicher Sekunden, muß eine treue Skizze des Charakters geben, muß der erste Wurf eines Gedichtes seyn, dessen volle Wirkung nicht bezweifelt werden kann. In der Folge der Handlung sollen Schritt und Arme nie zu bloßen Bewegungen des Körpers verwendet werden, auch wenn jede Bewegung eine schöne Form darbieten könnte. Sie sollen dazu dienen den Ausdruck zu verstärken. Wenn die Sele am Uebermaaß der inneren Gewalt leidet, gelten Schritte für Entladung der Kraft. Wenig Schritte gelten dann für die höchste Vollendung der Rede. Die Bewegung der Hand mag unwillkührlich zuweilen der Rede folgen. Die Bewegung des Arms bekräftiget das Wort, führt den Willen aus, gebeut das Unerläßliche. Beide sollen dazu verwendet werden; denn Schritte, ohne tiefen Sinn, Armbewegungen ohne Deutung, gelten nur für Promenaden und Spielwerk. Sie beweisen, daß die Gestalt, welche vor uns steht, von der Schöpfung, welche sie geben soll, nicht durchdrungen ist und sich an mancherlei Geländerchen halten muß, weil sie keine Haltung in sich selbst fühlt. Dahin gehören besonders im Griechischen Kostüme, die Spielereien mit dem Gewande. Zufällig in einem glücklichen Wurf die Falten hingegossen, oder wenn die reiche Masse sich kühn mit dem leidenschaftlichen großen Ausdrucke hinausbreitet, so erhält die Gestalt davon ein neues Interesse. Dieser Wurf muß aber, wie schon bemerkt worden, unwillkührlich geschehen. Die Sele des Handelnden

muß nicht mit beschäftiget, das Auge nicht darauf gerichtet seyn. Das sorgliche Empor- und Hin- und Widertragen eines Mantelzipfels sagt nicht nur gar nichts, sondern es erregt zuletzt nur Mißfallen. Man wird so daran gewöhnt, daß man über die gedankenlose Unzier am Gewichte der Worte verliert, die von diesem Widerspruche entkräftet werden. Der Vortrag der Worte selbst muß deutlich und rein ausgesprochen geschehen. Der Dichter muß ganz gehört werden, sonst ist sein Werk entstellt. Selbst wegen des Inhalts der Geschichte des Trauerspiels, welche oft zwischen Gleichnissen, Kernsprüchen oder schönen Phrasen vertheilt liegt, ist Deutlichkeit durchaus die erste Nothwendigkeit. Auch das leidenschaftliche Leben, der Schmelz, worin große Gedanken übergeben werden, das Wahrhaftige und Glänzende, womit in der Darstellung der Künstler nicht nur das Wesen verwirklichet, was der Dichter schrieb, sondern womit er, waltet der ächte Geist in ihm, jene Augenblicke der Imagination zurückzaubert, in welcher der Dichter seine Schöpfung empfing; auch dieser Zustand darf der Deutlichkeit nicht Eintrag thun. Dieses kann auch nicht geschehen, wenn das Leidenschaftliche nicht kleinlich, etwa nur mit Hitze, oder Bellen oder Schreien gegeben wird, sondern mit wogender Kraft; getreu dem ernsten Anfange. Es ist viel darüber gesagt worden, wie die Personen, welche im Trauerspiele die Bühne verlassen, von der Scene schreiten sollen. Es ist nicht recht, wenn sie jedesmal auf Stelzen davon schreiten oder die Wände mit sich nehmen zu wollen scheinen; auch ist es nicht recht, wenn sie sich auf dem Absatze zaghaft umwenden und davon schleichen. Wer im Leben eine Unterredung führt, worauf sein oder anderer Schicksal beruht, wird, wenn er sie endet, gewiß mit Bedeutung enden, weil er den Eindruck davon in der Sele des

andern bleibend wünscht; so kann auch der, welcher einen kräftigen Auftritt endet, nicht sich umdrehen und ohne Weiteres davon gehen oder eilen. Treibt Leidenschaft die handelnde Person von der Scene, geht sie im Zorn, Hoffnungslosigkeit oder Rachesinn davon, so wird es keine oder wenig Fälle geben, wo es nöthig wäre, das Gesicht, die Gestalt und den Schritt zugleich zu wenden und davon zu gehen. Immer ist es richtiger und schöner, daß die Zuschauer vor dem Scheiden die ganze Gestalt im vollen leidenschaftlichen Ausdrucke noch zu sehen bekommen, und daß diese alsdann nicht scheu und schülermäßig, sondern mit Werth und Würde des Charakters sich wende und hierauf das Schrittmaaß durch den Geist der Handlung und den Augenblick bestimmen lasse. Wäre aber für den, welcher geht, eine Scene ohne leidenschaftliche Gefühle lediglich von rednerischem Gehalte gewesen, so muß doch die Gestalt würdig scheiden. Der ganze Ausdruck muß auf ungezwungene, aber bestimmte Weise das „dixi" geben, womit ein jeder, der seiner Sache gewiß ist, zu enden pflegt, wenn er seinen Gegenstand erschöpft hat, sonst bleibt dem Zuschauer eine Leere. Verläßt eine Person die Bühne, bloß weil sie nichts mehr zu sagen hatte, so muß dieses nicht mit großen Zubereitungen und Ansprüchen geschehen, sondern mit Anstand und Schicklichkeit. Die Handlung wird sehr gestört, wenn Personen von der Bühne schwinden, deren Haltung und Gesicht nichts ausspricht, als fort in die Kulisse. Die Art des einfachen Weggehens hängt, außer dem Charakter der Person selbst, von der Umgebung ab, welche sie verläßt. Anders scheidet man von Königen, Feldherren, Gerichten, Vätern; anders von seines Gleichen; anders geht man aus Gärten und von öffentlichen Plätzen, als wie aus Tempeln, königlichen Sälen oder seiner eigenen Wohnung. Eben so ist der

Eintritt verschieden und muß mit Sorgfalt bezeichnet werden.

So ist auch das Eintreten besonders zu berücksichtigen. Es geschieht oft mit solchem Aufwande und solcher Kostbarkeit, mit so gänzlicher Nichtachtung der Personen, die schon draußen sind und der Rechte, die sie für den Dichter und sich selbst zu vertreten haben, daß ein wahrer Uebelstand und nicht selten merkliche Verlegenheit daraus erwachsen ist. Eben so müssen bedeutende Personen nicht vor allen Augen nur unbedeutend verschwinden, sondern wohl gar linkisch und verlegen sich mit ihrer Kleidung davon machen. Man kann gewiß seyn, daß Künstler von Werth das zu treffen wissen, was nöthig und gut ist; denn Halbkünstler thun im Uebermaaße ihrer Genügsamkeit ohnehin was ihnen gut dünkt. Die Einfältigen kann man bitten gerade zu gehen, sich selbst und andere nicht auf die Kleider zu treten. Nicht selten werden Fehler, welche man an denen tadelt, die die erste Rollen geben, von denen veranlaßt, welche die zweiten Rollen haben oder die Vertrauten. Denn so wie sie eifern, eben so viel Geld, so viel Federn, so viel Umhang jeder Art an sich zu tragen, als ihre Gebieter, so streben sie auch darnach mit Wort, Ton und That so breit und laut sich zu geberden, als möglich. Entweder verschwinden sie aus Ungeschicklichkeit immer rückwärts bis in den Hintergrund, oder sie drängen sich den Hauptpersonen so dicht an die Seite, daß sie damit jene ganz und gar verbauen. Dieses wirkt um so widriger, da man dem todten, starren Wesen, was die Vertrauten mehrentheils haben, nur zu deutlich ansieht, daß keinesweges der Antheil an ihren Gebietern sie in diese Nähe bringt, sondern die Unwissenheit dessen, was sie selbst seyn sollen, oder die Trägheit. Selten wird darin Kenntniß genommen, wie ein Vertrauter das

Interesse seines Helden im Wiederscheine geben soll, wie er ihm Achtung und den innigen Antheil der Sele beweisen soll, ohne daß er dicht neben ihm steht und ihm hold zublinzelt oder dessen Ellenbogen in beide Hände nimmt; wie er dann recht viel thun kann, die Wirkung der Hauptgestalt zu heben, wenn er sich manchmal fern von ihm hält. Es gehört Verstand und Kenntniß dazu, mit Bedeutung der zweite zu seyn. Wenn die Helden aus ihren Vertrauten Bediente machen, mit denen sie schlecht umgehen; wenn sie diese heranziehen, wegstoßen, an ihnen vorüber, oder um sie herum marschieren, ihnen Bruststöße geben und dergleichen Mißhandlungen mehr, so daß die Geduld eines Engels oder das Bedürfniß eines Ausgedienten dazu gehört, solchen pochenden Heldensinn eines tragischen Faustkämpfers zu ertragen, so ist keine Kritik strenge genug, diesem Uebel abzuhelfen. Das zu nahe Zusammenstehen der Hauptpersonen auf einem kleinen Raume, kommt von den vernachläßigten Proben und von dem Mittelpunkte der Soufleurstelle her, die magnetisch Alles auf den Mittelpunkt zusammenzieht. Die Reden fallen weit besser und tönender aus, wenn die Gestalten so weit von einander stehen, als Anstand und Wirkung es angeben. Ein Trauerspiel enthält gewöhnlich nur vier handelnde Hauptpersonen, welche selten auf einmal beisammen sind, und wenn sie es sind, so ist keine Bühne so klein, daß nicht vier Personen im Vordergrunde den Raum so einnehmen können, daß von einer Gestalt zu der andern hin ein merklich leerer Raum bleibt. Erscheinen nun die Vertraute von diesen vier Hauptpersonen, so können sie in der Richtung zu ihren Gebietern hin, aber vier bis fünf Schritte hinter ihnen, doch so stehen bleiben, daß jede vornstehende Hauptperson, den, der zu ihr gehört, durch die Oeffnungen, welche die freigelassenen

Distanzen geben, mit einer mäßigen Seitenbiegung des Kopfes ins Auge fassen, dessen Rede empfangen und eben so beantworten kann. Mit gutem Willen, Geschmack und Aufmerksamkeit, läßt sich dieses ohne allen Zwang anwenden. Der Ton bricht sich und selbst die Vertrauten und dritten Rollen erhalten in diesem freien Raume Gelegenheit für ein freieres, eigenthümlicheres Spiel. Haben sie sich aber vorn in den Halbzirkel mit eingezwängt, wo sie weder Herrn, noch Diener sind, so gerathen sie sehr oft in Verlegenheit mit ihrem Vortrage, mit ihren Bewegungen; sie fühlen das, sehen sich um, hin und wieder, wissen nicht ob und wo sie schicklich bleiben sollen, treten bald einen Schritt vor, bald etliche Schritte zurück; werden dann allmählig von den Hauptpersonen weggedrängt, und zuletzt so beseitiget, das sie sich auf schwerfällige Weise an beide Seiten gedrängt befinden. Hier stehen sie nun, das Gesicht nach ihren, in harter, gerader Linie neben einander aufgepflanzten Helden hingekehrt, das Profil nach dem Parterre, die Wand des Prosceniums hinter sich. Auch das bloße Zuhören ist für Manche nicht so leicht, wie man meint; denn es gehört Kenntniß und Sele dazu, mit Antheil zu zu hören. Es erfordert guten Ton, mit Schicklichkeit zuhören zu können. Gewöhnlich besteht das theilnehmende Zuhören der Nebenrollen darin, daß sie dann und wann einen Arm hervorstrecken, wie Wegweiser in der Heide, von einem Fuße auf den andern Ruhe nehmen, und endlich, wenn die Langeweile eintritt, schlagen sie die Arme unter, sehen vor sich hin, anfangs in die nächsten Logen, endlich gerade ins Parterre, dem ihre unnütze störende Gegenwart eine Last wird, oder zum Gelächter dient. Was die Stellungen anbetrifft, so kann im Trauerspiele nur von solchen die Rede seyn, wo das be-

wegte Gemüth den körperlichen Ausdruck unwillkührlich hervorgehen heißt. Die innere Gewalt der Leidenschaft wird dann in schöner Wahrheit anschaulich gemacht. Man soll es aber keinesweges der handelnden Person ansehen, daß sie damit vorher beschäftiget war und jetzt darauf sinnt, eine Stellung hervorzubringen, oder daß sie von ihrem äußerlichen Ausdrucke überhaupt etwas weiß. Führt der Zufall, die leidenschaftliche Gewalt, oder die Nothwendigkeit Gruppen und Tableaus herbei, und sie werden in einem edlen Sinne geordnet, mit Geist und Bereitwilligkeit ausgeführt, so machen sie viel Eindruck; sind sie nicht mit der Handlung genau vereint, werden sie ohne Leben, Willen und Ernst ausgeführt, so verfehlen sie nicht nur die Wirkung, sondern sie erregen Verspottung.

Was nun das Benehmen der Hauptrollen anbetrifft, so läßt sich folgendes darüber sagen. Werden wirkliche Helden dargestellt, Helden in der That und Sprache; redet der hohe Kummer eine Gedankensprache; erscheinen die Liebenden in aller Gewalt und Macht dieser Leidenschaft, so bedarf es nicht der Ausmalung durch gehäufte Bewegungen; welche ohnedies so leicht ins Kleinliche fallen. Bedeutende Menschen reden mehr durch den Ausdruck des Gesichts, als durch Bewegungen. Wenn aber Jemand Helden vortragen soll, die den Mund voll nehmen, verdeutlichet sich der Kummer in langen, breiten Gleichnissen, seufzen die Liebenden in geblümten Wiederholungen, dann wird es verzeihlich, wenn der Schauspieler, der in solchem Falle mehr ein anständiger Repräsentant seyn kann, als Künstler eine Anordnung trifft, daß mancherlei Schmuck von schönen Bewegungen und angenehmer Weise den matten Vortrag belebe; dann mögen Wohllaut und Schönlaut, wenn sie es vermögen, die Täuschung

hervorbringen, welche die einfache Wahrheit bei solchen Trauerspielen nicht geben kann. Ein wahrer Selenzustand, in gediegener Sprache gegeben, bedarf der schönen kraftigen Wahrheit im Vortrage um auf den Punkt zu würken; allein bei leeren Worten, kann selbst die Wahrheit in ihrer Einfachheit den Verdacht der Kälte zu Wege bringen. Der Wohllaut, wie er überall erforderlich ist, besteht in vollkommner Deutlichkeit, welche nicht eine Sylbe verschleudert, ohne deswegen rauh und hart zu seyn; denn es giebt eine schmetternde Deutlichkeit, welche dem Ohre wehe thut und allen Antheil so verschmähet, daß fein organisirte Menschen sogleich davon getrieben werden, wie eine solche Trompete die übrigen Menschenstimmen übertäubt. Diese Deutlichkeit schließt den Wohllaut von selbst aus. Es giebt auch einen erkünstelten Wohllaut, welcher dem Vortrage der Tragödien zweiten und dritten Ranges mindestens das Gefällige giebt, da das Kräftige ihnen nicht zu verleihen ist. Hier muß die Aussprache auch bestimmt, aber mild seyn; sie muß viel Moll, ohne Süßlichkeit enthalten. — Der Schönlaut giebt den Perioden, Erhebungen und Schwindungen, trägt eine Folge von Versen und Dialogen gleichsam ruhig, fast vernachläßiget, vor, um andere in schneller Folge hinrollen lassen, und mit erneuerter Kraft enden zu können. Der Wohllaut ist zu jeder Gattung Vortrag nöthig und angenehm; der Schönlaut ist nur eine angenehme Spielerei, wenn Geschmack dabei beobachtet wird und man nicht vergißt, daß damit nichts weiter erreicht wird, als angenehme Manier, welche über gewöhnliche Stücke manchmal glücklich hinausbringt; wo aber diese Manier zur Hauptsache gemacht wird, wo auch das Wahre und Große damit verziert wird, da wird sie zum Fehler, und zum unverzeilichen

Fehler, wenn Wahrheit damit entkräftet wird. Iffland sagt: „Der erhabne, große Vortrag der Tragödie ist das Werk des Genies und läßt sich denen nicht angeben, die kein Ideal haben und fest halten können. Der große, der ungeheure Selenzustand hat eine unnennbare Melodie, worin er seit Menschengedenken sich unter allen Völkern kund gethan hat, weil der Grundton in der Sele liegt, und vom verwandten Tone schnell berührt wird. Diesen lyrischen Vortrag läßt das Genie tönen, weil es ihn fühlt. Wo dieser Klang gehört wird, folgen ihm die Bewegungen aus demselben Urquell. Kein Meister kann diese Töne setzen und die Bewegungen angeben, welche die vom Gefühle des Großen und Schönen erhabene Sele von sich ausgehen läßt. Die Momente solcher Kunstschöpfungen sind selten; der sie einmal empfand, wird sie schwerlich ganz in nämlicher Weise wiedergeben. Nur theilweise kann er sie wieder erscheinen lassen. Er ist glücklich genug, wenn der Hauptton in seiner Sele oft wieder erklingt, um oft etwas Vortreffliches zu leisten, wenn gleich selten etwas Vollkommenes. Wem es gelingt, die äußere Form, welche das hohe Trauerspiel fordert, mit Sicherheit zu besitzen, wer durch Uebung Wohlklang erworben hat, der hat Alles erreicht, wenn das Genie ihn damit ausstattet, des lyrischen Vortrages mächtig zu seyn, und wenn die Erregbarkeit seiner Sele vom Lebensverkehr nicht niedergedrückt wird. Solche Schöpfung kann aus der reinen Begeisterung hervorgehen; wieder erwecken kann sie der Enthusiasmus, den das Publikum an einem Kunstwerke nimmt. Mag die Vernunft überzeugt seyn, daß die Verständigkeit das Genie anerkenne. Die Augenblicke, wo alle Kräfte sich vereinen sollen, das Ungemeine hervorzubringen, müssen auf den Enthusiasmus treffen. Die Leben-

digkeit der Parterre ist das Gas, was die Kunstwerke zur Vollendung treibt." — Iffland, dieser große Meister in der Darstellung, giebt hierin den Schauspielern oder vielmehr den darstellenden Künstlern Winke, wie sie in der Tragödie die Charaktere mit edler Würde zu nehmen haben, wie sie sich in die Rolle ganz hinein denken, und solche in der glühensten Auffassung auch wiedergeben sollen, wozu allerdings nur allein Talent und Genie berechtigen.

Wenn man in der Auswahl und Annahme der Tragödien mit Vorsicht verfährt, dem Publikum nur die Besseren giebt und die Darstellungen derselben mit Sorgfalt und Geschmack befördert, so darf man hoffen, daß die Deutsche Bühne bald in diesem Fache bedeutende Fortschritte machen wird, worin sie durch die Kraft und Eigenthümlichkeit unserer Sprache eine ernste Stelle einzunehmen berechtiget ist. Auch muß bei der Tragödie die edle Sitte, womit große Selen zu allen Zeiten sich begegneten, bei den Darstellungen in Anspruch genommen werden. Diese feinere entsteht aus der Würde und dem Gehalte der Charaktere; sie beweiset sich unabhängig von den Gebräuchen der Zeiten durch feine Unterscheidungen, womit das Edle, was aus der Sele kommt, sich ohne Ceremonienmeister verkündiget, wessen Sele dieses faßt, der wird gegen Gebräuche fehlen können, aber schwerlich wird er Empfindungen verletzen. Der erste Fehler erhält Nachsicht, dem zweiten kann sie nie wiederfahren. Die Tragödie soll bewegen oder rühren, erheben, Entsetzen erregen, zu hohen Entschließungen die Sele führen, und Sehnsucht zu großen Thaten geben und in der Selbstüberwindung bestärken. Wenn in einer Tragödie lange und laut geweint wird, so hat der Dichter oder der Darsteller gefehlt; denn diejenigen,

welche mit dem Schicksale im Kampfe sind, weinen nicht im Kampfe; ist er dagegen vorüber, so mögen die Opfer ihm eine Thräne entlocken. Die Ueberzeugung, welche dem Hörer gegeben wird, ist es, die seine Sele bewegt. Die innige Wahrheit in Ton und Ausdruck reißt ihn zum Ziele mit fort. Die wirklichen Thränen einer schönen oder ehrwürdigen Gestalt ergreifen das Herz; aber nur die wirklichen Thränen. Dieser Zustand dauert aber selbst im Leben nicht lange. Wer ein großes Schicksal zu tragen hat, einen tiefen Kummer, der wird von Thränen überwältiget, aber er weint nicht beständig. Wie viel weniger soll es in der Darstellung geschehen, daß der Thränenstrom, seyen es wirkliche Thränen, und das laute Schluchzen, die Rede undeutlich macht oder hemmt. Entladet sich der Schmerz ganz und gar auf der Bühne, so hört unmerklich, aber gewiß, die Theilnahme der Zuhörer auf. Das Gesicht des Weinenden, der sich nicht fassen kann, verliert Ausdruck und Würde. Nachgemachte Thränen, ein in Melodie gebrachter Thränenton, wird gewöhnlich von nichts sagenden Bewegungen der Gestalt, besonders von kalten, leeren Armdehnungen begleitet, und verkündet von selbst damit einen durchaus unwahren Zustand, welchen ein gebildetes Publikum gar nicht erträgt. — Es ist ein hartes Loos für den Dichter, welcher starke Empfindungen und hohe Gedanken lebendig gemacht haben will, wenn nur Worte gewinselt werden. Die wirklichen Thränen geben selbst, indem das Gesicht nicht angenehm verzogen wird, dennoch irgend einen bestimmten Ausdruck desselben. Die nachgemachten Thränen zwingen zu einer Verzerrung der Augenwinkel, der Oberlippe, welche um so widriger Wirken, da man zu deutlich sieht, daß man mit dieser Grimasse geradezu betrogen wird. Die Schauspielerinnen von

mittlerem Talent verfallen mehr in diesen Fehler, als die Schauspieler. Sie wissen es nicht, daß sie mehr Eindruck machen würden, wenn die Dinge, welche sie winseln, von ihnen ruhig hergesagt würden, als wenn sie gerührt scheinen wollen, wo sie es ganz und gar nicht sind. Geschieht es nun, daß, wenn ihre Reden hergeweint sind, und die andern sprechen, sie das äußere Wesen der angenommenen Thränenmelodie vergessen, verräth sie ein ruhiger Seitenblick, oder gar ein mit Nebendingen beschäftigter Seitenblick, so ist der Verstoß so hart, daß er fast nicht gut gemacht werden kann. Wie weh thut es, wenn ein Trauerspiel ohne alle weitere Ursache, als weil die Handlung ein Trauerspiel heißt — mit hellen Thränen angefangen wird. Der Zuschauer wird nach und nach in die Handlung verwebt; er gehört nach und nach zu den Unglücklichen, die vor ihm erscheinen. Oeffnet sich die Wohnung der Unglücklichen und die Thränen fließen gleich ohne Maaß, so ist darin etwas so ganz hülfloses, daß es seinen Antheil verfehlt. Weinende Stimmen hört man seltener auf der Bühne; auch sind diese noch unerträglicher. Thränen sind ein Vorrecht des Greises, doch erwerben auch diese mehr Antheil, wenn ihre Erschütterung durch Thränen unterbrochen wird, als wenn sie ohne Unterlaß weinen. Der sträfliche Mißbrauch, von der Bühne herab oft und viel, ohne Ursache und Wahrheit, angeweint zu werden, hat das Wort „weinerlich" in Gebrauch gebracht. Eine weinerliche Scene, ein weinerliches Stück, weinerliche Komödie. Diese Ausdrücke werden seitdem von einem Theile des Publikums viel gebraucht, und manchmal ganz am unrechten Orte. Schwerlich werden die Verfasser der Stücke, die mit solchen Bezeichnungen abgefertigt werden sollen, gewollt haben, daß in einem fort darin geweint werde. Glücklicherweise erscheinen die Personen des großen

Trauerspiels in fremdem Kostüme, bei welchem das Taschentuch nicht üblich ist. Ist aber das nicht der Fall, oder ist auf irgend eine Weise diese Nothflagge anzubringen, so ist auch keine Rettung; es wird geweint vom Anbeginn bis ans Ende, und dieses Unglückszeichen verkündet nicht nur, daß es so ist, sondern es wird oft geweint, bloß weil das Tuch noch wehet und nicht eingezogen werden soll. Der Ton, der an den Thränenton gränzt, der Augenblick, wo die Thräne ins Auge fällt, bemeistert sich des Menschen von jedem Stande und Alter, es ist ein Augenblick, wo die Fassung wankt; aber wo nicht alle Kräfte zur Haltung ganz zu Boden sinken. Ein solcher Augenblick ist von der entscheidensten Wirkung. Man schrickt zusammen, wenn eine Sele sich nicht mehr aufrecht halten kann, und die reinste Verehrung und Freude erhebt die Beust, wenn man den Wankenden gleich wieder auf seiner Stelle sieht. Diese Augenblicke müssen nicht gemißbraucht werden. Lieber soll gar nicht auf der Bühne geweint werden, als daß zu viel darauf geweint wird. Einen sehr bedeutenden Platz haben die Väter, die Lehrer, die Rathgeber, die Greise in dem großen Trauerspiele. Es ist deshalb nicht nöthig, das mit ihrer Erscheinung das Uralter vor uns trete. Gemeinhin geschieht dies um zu rühren. Es ist hier nicht an seiner Stelle, über die Darstellung der Väterrollen überhaupt zu reden.

Jetzt sei nun vom Gange der Alten die Rede, da es im hohen Trauerspiele Vieles erschwert, wenn nicht sorgfältig Bedacht darauf genommen wird. Das ganze hohe Alter, das Uralter fordert einen sehr langsamen Schritt, da müssen denn die Könige und Herrscher lange warten, ehe ein so ganz alter Mann, der auf seine ihm gegebene Rede erst mit dem letzten Worte derselben hervortritt, den langen Säulengang

herab und in die Gegend kommt, wo er vernommen werden kann. Einmal und noch einmal kann dies nicht hindern, sogar eine gute Wirkung thun; wenn es aber öfter kommt, giebt es Störung, und bei der Wiederholung Langeweile. Will nun der Schauspieler dem hohen Alter noch die Zuthat der Gebrechlichkeit geben, so entsteht große Verlegenheit und Mißempfindung daraus. Die Gebrechlichkeit des Alters pflegt entweder in kurzem Athem, in der schwachen, hohlen Stimme, oder in den Schwierigkeiten des Ganges anschaulich gemacht zu werden. Oft in allen diesen Dingen zugleich. Die Schwierigkeit des Ganges wird selten gut dargestellt, und manchmal auf sehr unangenehme Weise. Podagra, Gicht und Alles, was die Bewegung der Füße hindert, gehört nicht in das große Trauerspiel. Der gehemmte Gang sollte nur durch Mangel an Athem und jene Ungelenkheit der Nerven angedeutet werden, welche das hohe Alter giebt. Ungelenke Nerven sind nicht gelähmte Nerven. Wenn nun ein alter Mann mit unbeweglich steifen Knien einhergeht, die Brust vorwärts herüberhängt und den Kopf dazu, kurze Schritte macht, und ein gesteiftes Bein nach dem andern vorwärts setzt, so scheint der Fehler des Ganges in den Hüften zu liegen. Dies läßt fast gar keinen nur erträglichen Anstand zu, und stellt das unangenehmste Bild der Gebrechlichkeit des Alters auf. Hat nun ein solcher uralter Mann den jungen Helden aufzuhalten, will er ihm zu einer gefahrvollen Unternehmung den Weg vertreten, muß er dazu seinen kleinen Schritt verdoppeln und den steif gestellten Beinen Schnelligkeit geben, welche lächerliche Gestalten kommen heraus, auch wenn der Held einige Rücksicht auf diese Karrikatur nehmen will, stehen bleibt und sich selbst aufhält! Alte Leute haben den lebendigen kühnen Schritt nicht mehr, ihre Brust

trägt sich nicht dem Schicksale entgegen, Bedacht, Bemessenheit und Sicherheit drückt ihr Wesen aus Doch so sehr verlieren sie nicht ihre vorige Haltung, daß nicht die Spur davon übrig seyn sollte. Die höheren Geschäfte, welche den Geist in fortdauernder Thätigkeit erhalten, pflegen den Bewegungen des Körpers eine regbare Haltung zu bewahren. Wenn ein bestimmtes Uebel vorgeschrieben ist, welches den Gang hemmt und entstellt, so ist es unmöglich, daß ein alter Mann, der auf der Bühne als Vater, Führer, Rathgeber der Helden erscheint, einen lächerlichen, steifen, trippelnden Gang haben, der nur an die widerwärtige Gebrechlichkeit mahnen, nicht aber Theilnahme erregen kann. Dieselbe Bewandniß hat es mit der Sprache. Der Greis, den der Dichter lange Reden sagen läßt, dem er einen Theil der Handlung oder die Bewegung derselben überträgt, der muß, ist er nicht sterbend, auch noch das Vermögen haben, diese Reden in einer gewissen Folge sagen zu können; wenn er dabei sich selbst mit jedem Komma, oft sogar im halben Komma, unterbricht, um Athem zu nehmen, und die Worte unzusammenhängend herausweint oder klagt, weil dies unmöglich Antheil erregen kann; denn durch eine solche Behandlung werden dergleichen Rollen so lästig, daß man nicht erwarten kann, bis sie von der Bühne wieder abgetreten sind. Die Unterfeldherrn, die Boten, welche Nachrichten von Schlachten, Aufruhr und wichtigen Staatsereignissen zu bringen haben, entledigen sich dieser Geschäfte zuweilen auf eine so leichte Art, daß es denen, welche durch diese Nachrichten in Bewegung oder Schrecken gebracht werden sollen, schwer fällt, irgend etwas dabei zu scheinen, was der Dichter von ihnen haben will. Mit dem gemüthlichen Alltagsschritt treten sie oft etliche Schritte ins Zimmer herein, sagen ihre

Neuigkeit so beruhigt herein, wie man seinem Kameraden zu sagen pflegt, es sei draußen ein Kamel oder ein Betrunkener zu sehen, wenden auf derselben Stelle wieder um, und gehen bei allem Schrecken ganz vergnügt und beruhigt wieder auf ihr Zimmer. Wenn es Künstlern gelungen ist, den Zuschauer auf die Höhe der möglichsten Täuschung zu bringen, so kann ein solcher Wirthsstubengast auf einmal Alles zerreissen und einen Unwillen erregen, der einen halben Akt zu Grunde richtet. Nach Iffland's Wunsch sollte es das Geschäft eines wackern Veteranen seyn, denen, welche diese Rollen haben, zu lehren, wie sie eintreten, sich benehmen und weggehen sollen; allein dies hieße nur den verdienten Ruhestand eines würdigen Mannes ein Ende machen; denn, wer würde es ertragen mit dem Unverstande und der verkehrten Einbildung es aufzunehmen. Ein besseres Mittel wäre es, man ließe solche Leute, die einen Tag aus Inconsequenz und thörigtem Muthe etwas verdorben haben, am andern Tage ihre Scene noch einmal und so lange probiren, bis es so gut und so leidlich heraus käme, als sie es machen können. Dieses Nachexercieren würde vielleicht weiter bringen, als die sorgsamsten Anweisungen.

Was nun die Darstellung des Lustspieles anbetrifft, so hat dieses eben so viel Schwierigkeiten, ja noch mehr, als das Trauerspiel, weil ein komischer Charakter leicht vergriffen wird, und der Darsteller, indem er nur komisch seyn will, leicht ins Possenhafte und Groteske fallen kann; denn kein Mißgriff ist leichter, als im Komischen, wo man leicht übertreibt und den Beifall der Gallerie, für baare Münze aufnimmt. In den ernsthaften Stücken ist es, um nicht ausgepfiffen zu werden, hinreichend, wenn man nicht ganz unverständige Sachen gut

vorträgt. In dem Komischen ist dies nicht genug. In demselben muß man scherzen, und es ist keine kleine Aufgabe vernünftige Leute zum Lachen zu bringen. Man bringt nun zwar das Komische in verschiedene Abtheilungen; allein die Hauptsache ist doch immer dabei, daß man mit komischer Laune treu zeichne, nicht übertreibe, nicht karrikire. So hat man das Niedrigkomische, oder eigentlich das Possenhafte, das durch seine Ungereimtheit Lachen erweckt oder gefällt; auch in diesem müssen die Gränzen nicht überschritten werden, obgleich hier schwer eine Genauigkeit zwischen diesem und der Abweichung in das ganz Gewöhnliche zu ziehen ist, indem der darstellende Künstler bei stetem Humor leicht die Gränzlinie überspringt. Das mittlere Komische, welches durch einen feinen Witz, eine tändelnde Satyre, wie man sie nur bei Gebildeten oder Personen von guter Lebensart antrifft, ergötzend, belustigend wird; ferner das hohe oder edle Komische, wo ernsthafte Leidenschaften eingemischt sind. Die erste Art der Komik ist nach Verhältniß, bloß auf den Begriff beschränkt, den ein Volk, eine Gesellschaft zu einer gewissen Zeit und unter gewissen Umständen, von dem, was anständig oder unanständig ist, hat. Es entsteht aus der Vergleichung seiner Sitten mit den Sitten der andern. Was also an gewissen Personen oder zu gewissen Zeiten komisch ist, das ist es nicht unter andern Umständen. Es verliert daher mehr oder weniger, je größer und kleiner der Abstand ist. Was zu den Zeiten des Plautus in Rom komisch war, das ist es gegenwärtig nicht mehr, und so auch umgekehrt. Je stärker und wahrhafter nun das Komische gezeichnet ist, desto mehr gefällt es, wenn man auch bei uns, oder unseren Sitten gemäß, keine ähnlichen Orginale mehr findet. Bezieht sich aber das Komische auf allgemeine Laster und Thorheiten,

so ist es sich unter allen Völkern und zu allen Zeiten gleich. Der Geitzige des Plautus findet noch heute zu Tage seine Originale, und wenn der Harpagon des Molière auf der Römischen Bühne erschienen wäre, so würde man eben so über ihn gelacht haben, als zu Paris. Man darf aber nicht glauben, daß das niedere Komische aus Obscönitäten und Ungeschliffenheiten bestehe, welche ganz von der Bühne verbannt seyn müssen; denn auch dieses muß mit einer gewissen Feinheit gezeichnet werden. Von dieser Art ist die Beggars Opera des Gay, worin die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler geschildert werden. Die Thorheiten der feinen Welt machen den Hauptgegenstand des mittleren Komischen aus. Wenn nämlich ein auf sein Geld stolzer, übrigens gewöhnlicher Bürger die Manieren der feinern Welt nachzuahmen sucht, um sich ein Ansehn zu geben. Hieraus entsteht nun das National-Komische, worin die Thorheiten des feinern Theils einer Nation geschildert werden. So z. B. stellt die Spanische komische Bühne Menschen auf von stolzer Ernsthaftigkeit, die in allen ihren Gesinnungen einen romanhaften Stolz zeigen und deren Charaktere alle übertrieben sind. Auf der Italienischen Bühne herrscht Eifersucht und Rache gegen betrogene Liebe, listige Streiche und Intriguen der Verliebten ꝛc. Der immer Original seyn wollende Engländer, affektirt stets eine gewisse Besonderheit, und das Lächerliche dieser Charaktere macht einen großen Theil des Englisch Komischen aus. Der Franzose ist bei einem gewissen Stolze nachgebend, gesellig, fällt aber oft in das Geschwätzige und übertreibt zuweilen das Schickliche. Der Deutsche ist steif, einförmig ꝛc. Man gewahrt hieraus, welch eine Menge komischer National-Charaktere, die man unter der feinen

Welt antrifft, daraus gezogen werden können. Von dem hohen Komischen, s. Th. 140, unter Schauspiel, Rührspiel, S. 597.

Man möchte das Lustspiel so wohl für den Dichter, als den darstellenden Künstler, höchst undankbar nennen; denn oft werden die komischen Charaktere und Situationen, obgleich man herzlich darüber lacht, auch am heftigsten bekrittelt. Wenn auch das Publikum in das Theater strömmt; lautes, beifälliges Gelächter der Parterre, nicht der Gallerie, die Schauspieler zu pausiren zwingt, damit nicht neuer Stoff zum Lachen verloren gehe, das Logenpublikum im Ernste gleichfalls lacht, obgleich man sich zu schämen scheint, weil auch die Gallerie lacht. Wirklich ernsthafte Leute ex officio, Leute in Aemtern und für Aemter, lachen, so gewahrt man sie dennoch die Achseln zucken, wenn der Vorhang gefallen ist. Man hört überall, was für dummes Zeug! welche Possen! ꝛc. und dennoch ist das nächste Mal bei einem witzigen Lustspiele das Haus wieder gedrängt voll, obgleich es ein jeder, der recht herzlich gelacht hat, draussen um keinen Preis gestehen möchte. Man gewahrt hieraus, wie undankbar die ächt komischen Rollen im Lustspiele sind, indem das Publikum Manches, worüber es herzlich lacht, ja lachen muß, dennoch hinterher für närrisch hält und dem Darsteller Uebertreibung zur Last legt oder die zu grelle Zeichnung des Dichters verwirft. Dichter und Darsteller können freilich über die gestrengen Herrn, die Kritiker, lachen, besonders wenn sie dem Geschmack des Publikums Zwang auflegen wollen; allein der Schauspieler darf sich auch von der hervorgebrachten Wirkung des Stücks nicht verführen lassen, und um die Lachlust zu spannen, in der Komik zu weit gehen, sie übertreiben. Der Vortrag im Lustspiele hat daher mehr

Schwierigkeiten, als derjenige im Trauerspiele, weil der Künstler bei jenem leichter verführt wird, und um so mehr verführt wird, vom vorgezeichneten Wege abzuschweifen, weil ihn dazu die Zuschauer durch ihre Lachlust reitzen. Indessen wird der wahre Künstler nur die Wahrheit geben, die gefallen kann. In der Wirklichkeit ist das Komische fast immer mit dem Platten, Gemeinen — das Ernste mit dem Langweiligen — das Traurige mit dem Widerlichen oder Gräßlichen versetzt. Der darstellende Künstler muß jenes von diesem zu scheiden wissen. Die Pflicht zu gefallen, muß das Maaß der Wahrheit bestimmen. Wenn der komische Bauer oder Bediente auf eine lächerliche Weise an den Nägeln kaut, oder sich die Nase mit dem Ermel wischt; wenn die weise Person des Stücks einen Predigerton annimmt oder deklamirt, wenn der sterbende Tragiker die Convulsionen eines Verscheidenden nachahmt, so mag das die Gallerie belustigen, erfreuen, rühren; der Geschmackvolle, der Gebildete wendet sich mit Ekel weg. Der ächte Künstler lasse sich nie durch den Beifall der Gallerie verleiten, durch Grimassen und abgeschmackte Späße im Lustspiele belustigen zu wollen; denn für diese mögen die Possenreisser thätig seyn, der wahre Künstler verschmäht einen solchen Beifall. Es ist hierbei nicht überflüssig zu bemerken, daß es so gut tragische Possenreisser giebt als komische; denn ein jeder, der durch unnatürliche, auffallende Dinge zu wirken sucht, verdient diesen Namen. Ueberhaupt müssen die Directionen dafür sorgen, daß keine Harlekinaden, und nur sehr selten ein niedriges Possenspiel zur Belustigung der Gallerie mit unter den guten Stücken laufe; auch dürfen nie Stücke, den Sitten oder wohl gar der Religion entgegen, auf die Bühne gebracht werden. Es giebt der Bisarreryen im menschlichen Leben ohne dies

schon genug, als daß man noch die Bühne damit verunreinigen sollte. S. auch Th. 140, unter Schauspiel — Komödie.

Was bei dem Schauspieler nun noch besonderes zu berücksichtigen ist, daß sind die Proben. Wie bekannt, pflegten die Schauspieler der früheren Zeit die Proben mehrentheils sehr in Ehren zu alten; wenn sie dieselben auch nicht mit der Anstrengung, mit dem Lüstre, welche gewöhnlich nur die Gegenwart der Zuschauer und de magische Effect der Beleuchtung erst vollständig zu Wege bringt, gaben, so wurden sie doch mit der Genauigkeit und Bestimmtheit geleistet, welche die wechselseitige Sicherheit begründet, woraus allein die Gefälligkeit und das allgemeine Leben zu erwarten ist, das den Zuschauer anzieht und mit der Sache innig vertraut macht. Wie pedantisch und seltsam auch das Trauerspiel nach damaligem Begriffe von Staatsaktion sich Gestalten mochte, so war doch, eben durch jene Genauigkeit der Behandlung, ein Einklang in der Sache, die man nun in dieser Art zu erreichen sich einmal vorgenommen hatte. Man nahm zwar bei dieser Staatsaction den Mund sehr voll; doch war der Diener nicht Herr, der Herr conversirte nicht, wie auf dem Billard, die Rede hatte eine gewisse vornehm lauten sollende Folge, und man schien gewissermaßen in der Sache zu seyn, weil man in der Manier blieb. Die Schauspieler, welche sich nach denen, die in jenen Zeiten gelebt, gebildet haben, vermissen bei verschiedenen kleinern Bühnen, ausser dem, was sie schon überhaupt an dem heutigen Vortrage zu vermissen glauben, auf schmerzliche Weise den Geist und Sinn der Proben, wie sie ehemals gehalten wurden, und können deshalb, wenn einer von ihnen allein unter die ganz Neuern geräth, sich nicht gut zurecht finden; denn sie verlangen durch

die Probe zu erfahren und genau zu wissen, wo Abends die Gestalten neben ihnen stehen, welchen Raum sie für ihre Reden und Schritte bedürfen, um das, was sie thun, und nicht thun können, darnach zu messen. Wenn nun auf den Proben unfreundliche Gestalten neben ihnen in Mäntel so gehüllt stehen, daß nur die Oberlippe sichtbar ist, das Auge und die Stirn durch den Hut so viel als ganz verdeckt sind, nicht von der Stelle wankend, im schauerlichen, halb leisen Tone ihre Reden vor sich hinaushauchen, so wissen jene, welche auf das angedeutete Leben warten, um auch Leben geben zu können, auf keine Weise, was und wie viel sie zu thun haben. Auf den Abend und während der Vorstellung geräth Alles ganz anders, wie es am Morgen war; denn nun belebt sich neben ihnen die todt geglaubte Gestalt; sie geht oft nur zu viel umher; sie schreitet an dem Andern vorüber, durchschneidet allen Raum, den der Andere sich sorgfältig bewahrt hat, und worin er sich nur bescheiden bewegen und ausdehnen wollte. Das dumpfe Murmeln von der Probe, verwandelt sich in ein furchtbares Geschrei. Der Nachbar, der am Morgen nicht einmal angeblickt worden ist, wird angefaßt, geschüttelt, weggedrückt; auf seinen halben Reden wird nur spät geantwortet und seine Reden werden vor ihrem Ende unterbrochen, oder es entstehen Pausen ohne Gehalt und Sinn. Ist nun gar die mißverstandene Sitte eingeführt, daß ohne alles Bekümmern um die Sache, wovon die Rede ist, ohne Sorge um den Charakter, der darzustellen ist, bloß die Worte gehört werden sollen; erfolgt dann eine laute und doch dumpfe Eintönigkeit — so muß vollends der, welcher meint, nicht dieses Glaubens seyn zu können, in einen Zustand der Nichtigkeit gerathen, bei dem er Vieles erleidet, Vieles über sich ergehen lassen muß und

gleichwohl gar kein Verschulden hat. Achtungswerthe Künstler haben nach und nach die Gewohnheit angenommen, entweder so nahe bis vorn an die Lampen vorzugehen, daß es unmöglich wird ihnen dahin zu folgen, oder so weit zurückzutreten, daß man nicht, ohne sehr große Unbequemlichkeit, mit ihnen Reihe zu halten im Stande ist. Daher würde eine genaue Probe, oder doch wenigstens eine solche; wo der Grad der Beweglichkeit und des Lebens, der bei der Vorstellung gelten soll, getreu angegeben ist, diese Uebel vermindern, wenn sie nicht ganz zu heben seyn sollten.

Das Lustspiel erfordert die Bestimmtheit der Probe in einem noch höheren Grade, weil hier Eins so sehr aus dem Andern folgt; Eins so sehr auf dem Andern ruht, daß jede Lücke oder Ueberladung durch die Verlöschung der guten Laune, dem Zuschauer sogleich fühlbar wird. Je bedeutender die Künstler sind, je williger behandeln sie die Proben und bezeigen sich sorgfältig in Beachtung der Kleinigkeiten, welche dem Ganzen Reitz geben, wenn sie mit Leichtigkeit und Sicherheit behandelt werden. Die ganz gewöhnlichen Schauspieler vermeinen hingegen, das hohe Geheimniß der Kunst erst am Abend bei der wirklichen Vorstellung enthüllen zu müssen. Sie gehen nachläßig über alle Schwierigkeiten hinaus und man entdeckt erst spät mit Schrecken, daß sie von allem, was sie nicht angedeutet haben, auch wenig oder gar nichts wissen. Das Probiren mit den nöthigen Erfordernissen zur Handlung, wenn es die Gesetze nicht angeordnet haben, dünkt ihnen eine Thorheit, welcher sie mit Fug und Recht sich entziehen können. Die Wirthschaftlichkeit der Frauenzimmer geht noch weiter. Sie stricken auf den Proben und lassen den Dichter mit aller Kunst und Herrlichkeit fallen, aber nicht ein Auge von ihrem Strumpfe. Es giebt

Schaubühnen, wo diese Strickerei so in Regel gebracht worden, daß das sämmtliche weibliche Personale während der Vorstellung in den Kulissen, nach der Rangfolge, in Reihe und Glieder sich setzten um unabläßig zu stricken, welches sehr erhebend für diejenigen ist, welche auf der Bühne mit Anstrengung zu thun haben. Ein Hin- und Hergehen von mehreren Personen im Grunde der Bühne, wobei das Neue des Tages abgehandelt und herüber und hinüber bestritten wird, indeß vorn, im Gesichte derer, welche probiren, Obst gespeiset oder kleine gymnastische Uebungen angestellt werden, ist ein Aergerniß, worauf man öfter stößt, als geglaubt werden sollte, und dennoch sind die Directoren, welche das zugeben, so wie die Schauspieler, welche sich das erlauben, diejenigen, welche bei dem unbedeutendsten Anlaß über nicht erkannte Kunst und verletzte Künstler ein arges Geschrei erheben. Der Schauspieler, welcher zu einer solchen Probe, besonders wenn die Rede von einer neuen oder bedeutenden Vorstellung ist, kommt, kann gleich wissen, wie viel die Kunst sich an der Stelle zu versprechen hat. Ferner ist noch ein Uebelstand, der noch wenig oder gar nicht gerügt worden ist, welchem auf den Proben besonders entgegen gearbeitet werden sollte. Jede Bühne hat einige mit eingealterte Personen, welche die Briefe bringen, die Meldungen thun, Stühle geben, sich anfahren, hinausweisen lassen und was zu dem Gesindedienste gerechnet wird, verrichten; sie sind dieserhalb nur wenig, werden für wenig gerechnet und nicht beachtet. Ihre Dienstjahre, oft auch ihre Lage oder ihr Betragen, gewähren ihnen eine allgemein zutrauliche Behandlung, eine gewisse Cordialität, dafür führen sie sich dann auch wie die ältesten Grenadiere in der Kompagnie auf, welches sie immerhin thun möchten bis der Vorhang aufrollt; al-

lein sie treiben es weiter, und wollen diesen Ton der alten Kameradschaft auch geltend machen, wenn sie ihren Brief bringen, wenn sie melden oder Stühle geben. Haben sie dergleichen gegen angehende Schauspieler zu verrichten, so erlauben sie sich oft strafbare Vernachläßigungen. Von dem, daß die Person, zu welcher sie etwas bringen, die Zeit, in welcher sie etwas übergeben, eine besondere Rücksicht oder Haltung fordern könne, wissen sie nichts, oder kümmern sich nicht darum. Der Mißmuth darüber, daß sie es nicht weiter gebracht haben, das Gewohnheitsmäßige ihres dramatischen Lakaienstandes beherrscht sie so durchaus, daß sie gar nicht daran denken, das Gewöhnliche mit der besseren Art zu thun, wodurch sie sich selbst in ihrer Lage nach auszeichnen könnten. Das Parterre belächelt die alten Knaben, die Schauspieler zucken die Achseln, und die Directionen lassen das Mitleid gelten. Diese alten Personen machen oft eine große Störung, welches jedoch durch einige Aufmerksamkeit und Ernst verhindert werden würde, ohne daß jene deshalb mehr Mühseligkeit hätten. Die grobe Vernachläßigung vieler von dieser Art, geht bis auf die Kleidung, das Haar und den wenigen Zinnober, den sie ihrer Haut sparsam einreiben, so daß ihre schmutzige Erscheinung einen widrigen Eindruck macht; auch stört die Art und Weise, wie sie entweder mit in den Zirkel der Herrschaft eintreten oder mit einem Fuße über der Thürschwelle und mit dem andern in der Vorstube, ihre Nachrichten undeutlich hineinwerfen. — Auch das öffentliche Essen und Trinken auf der Bühne, bedarf einer besondern Uebereinkunft und Anordnung. Es geschieht manchmal so lange, so langweilig und förmlich, daß es unangenehme Wirkungen macht. Selbst da, wo der Schwelger, der Trinker bezeichnet werden muß, giebt es doch eine Art und Weise der

zu rohen Widerlichkeit aus dem Wege zu gehen. Ein von Fett glänzender Mund, ein immerwährendes Trinken könnte den Verdacht erwecken, als wolle man die Gelegenheit ganz nutzen, auf fremde Kosten es sich gut schmecken zu lassen. Daher ist es nöthig, daß der Schauspieler hier über sich wache. Durch eine genaue Proben-Abhaltung kann auch der Mißbrauch abbestellt werden, wichtige Papiere auf der Bühne, wovon schon oben, S. 166, geredet wurde, nachläßig und übel zu behandeln; denn wer wird im Leben, sei es im hohen Zorne, oder im Ausbruche inniger Freude, ein Testament, eine fürstliche Ordre, einen Wechsel, eine Schenkung zwischen den Fingern zerknittern und zu einem Knäuel ballen, zerreißen oder unter den Füßen herumfahren lassen? So muß auch nicht die leere Opferschale, oder der Giftbecher so in der Hand gehalten werden, daß man deutlich gewahrt, es ist nichts in diesen Gefäßen enthalten, welches nur zu oft geschieht. — Das unschickliche Geben und Wegbringen von Stühlen und Tischen, das Zerreißen von Briefen, die eröffnet werden sollen, die wenige Gewandheit in Besorgung von Kaffee, Thee, und was dahin gehört, der Mangel an Schicklichkeit bei förmlichem Essen auf der Bühne, bei unvermeidlichem öffentlichem Kleiderwechsel, bei allen jenen Höflichkeitsbezeugungen, welche der Gebrauch festgesetzt hat. Alles dieses ist eine wahre Marter anzusehen, und nur die genaue Aufmerksamkeit bei einer sorgfältigen Probe, kann dagegen sicher stellen. Alle diese Dinge sollen auf der Bühne mit so viel Leichtigkeit und Sicherheit geschehen, daß man im Publikum auf die Bühne, als den Maaßstab des Schicklichen und Schönen sich berufen könnte. Hierzu sind nun die genauen Proben so höchst nöthig, um diese anscheinende Kleinigkeiten mit Aufmerksamkeit und den gehörigen Anstand zu

verrichten; und der alte Schauspieler Uhlich, welcher zu Anfange des verwichenen Jahrhunderts debütirte, hat sehr Recht zu sagen, mit Ungestüm zu sagen: „die Probe ist so ehrwürdig, als die Beichte, und die Vorstellung so heilig, als der Altar."

Was nun den Ausdruck bei den Schauspielern: Natur und Kunst auf der Bühne, anbetrifft, so gilt hier am besten Lessing's Ausspruch:

Kunst und Natur, sind auf der Bühne eines nur:
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunst gehandelt. —

Besser läßt sich dies wohl nicht beantworten, als der genannte Schriftsteller gethan hat. Wenn man bei theatralischen Vorstellungen Natur oder ein natürliches Spiel verlangt, so heißt dies so viel: die darzustellende Person, oder die Handlung mit Wahrheit dargestellt sehen; denn nur die aus dem Leben erzeugte Wahrheit gefällt und rührt. Wenn der Zuschauer nicht dahin gebracht wird zu glauben; er sei bei der Handlung zugegen, so ist weder die dichterische Vollkommenheit des Stücks, die in einer genauen Nachahmung einer Handlung besteht, noch die natürliche Darstellung des Künstlers denkbar; wenn daher Natur und Kunst handeln, so ist die Gränze — vollkommene Täuschung — Wahrheit! Daß man so oft bei dramatischen Darstellungen von Natur schwatzt, ohne sich mit dem wahren Sinn des Ausdrucks zu beschäftigen, ist zu belächeln; denn Natur im isolirten Verstande gleicht einer Glocke ohne Klöppel. Wenn daher bei dramatischen Vorstellungen die Rede von Natur ist, so kann sich der Sachkenner nur die Art Natur denken, die mit der Kunst Hand in Hand geht, die mit ihr verschwistert als Einheit erscheint. Der glückliche Naturalist, wie man einen Schauspieler zu nennen pflegt, der, wie

man meint, ohne alle Regeln, ohne das geringste Studium auftritt, sondern nur seinen glücklichen natürlichen Anlagen, sein Gelingen auf der Bühne verdankt, ist daher ohne Nachdenken über seine Rolle, ohne die im Leben nöthigen Manieren und Gebräuche, also ohne Kunst, nicht denkbar; denn man lasse einen rohen unkultivirten Menschen mit den schönsten natürlichen Anlagen, in irgend einer Rolle, wozu man ihn abrichtet, auftreten, er wird nur die mechanische abgerichtete Gestalt zeigen, nichts weiter, also ist Natur ohne Kunst, mag letztere nun durch eigenes Studium, oder durch erlerntes erlangt worden seyn, nicht denkbar; — denn so wenig die Natur im physischen Verstande im Zustande ihrer Roheit, als ein wünschenswerther Gegenstand erscheint, eben so verhält es sich in ästhetischer Hinsicht. Wozu nützt also das ewige Geschwätz über Natur auf der Bühne, ehe und bevor man die Art derselben, die den Kunstwerken entspricht, nicht bestimmt hat. Die Natur ist freilich die Hausgöttin der Schauspieler; er darf und kann sie nie aus dem Gesichtskreise verlieren; aber der Künstler würde des Namens unwerth heißen, wenn er bloß natürliche Darstellungen zu leisten suchte, denen der Stempel der Kunst fehlt. Wenn man das Wort Natur genau definiren wollte, so müßte man sagen: Natur ist die große Kunst ohne Manier, keine Manier zu haben, das heißt, seine Eigenheiten mit der größten Besonnenheit zu unterdrücken wissen und doch die Eigenheiten der Rolle mit jenem lebendigen Feuer darstellen, welches seinen Ausdruck in Geberden, Stimme und Blick, zu jedem Gedanken, und jeder Empfindung geschmeidig macht. Nichts muß die Wahrheit verbürgen, damit der Zuschauer die Bühne vergessen lernt und glaubt er sei in der wirklichen Welt.

Die Kunst und das Recht scheinen einerlei

Schicksale zu haben. Wohl bringt der Mensch eine Menge natürlicher angeborener Rechte mit zur Welt; allein wie abgeschliffen und modificirt erscheinen nicht diese Rechte im geselligen Zustande. Um einen Menschen natürlich darzustellen, selbst den Ungeübtesten, den Dümmling, muß der Schauspieler jene Kunstnatur studirt haben, wodurch die Darstellung allein möglich und wahrhaft täuschend werden kann. Wenn man schön darstellen will, muß man erst schön denken und empfinden lernen; gegen diesen Grundsatz läßt sich nichts weiter einwenden, als daß er fast überall vergessen wird. Es übersteigt die kühnsten Begriffe, welche Schwierigkeiten mit den natürlich wahrhaften Darstellungen verknüpft sind. Daß die mehresten Parterre glückliche Darstellungen mit natürlich wahren vertauschen oder daß der Zuschauer jenes für dieses nimmt, beweiset noch nicht, daß wir natürliche Schauspieler haben. Wenn die Täuschung selbst den Verstand in Anspruch nehmen soll, so gehört mehr, als rohe Naturzeichnung dazu, die Wahrheit zu bewirken; so brauchen wir gebildete Natur, und diese ist es eben, von der für die theatralische Darstellung die Rede seyn kann. Natur ohne Kunst kann nichts bewirken; sie kennt keine Regeln, keinen Wohlstand. Um natürlich oder wahrhaft darzustellen, muß der Künstler im Besitz der Fähigkeiten des Temperaments und der Organisation, verbunden mit wissenschaftlichen Kenntnissen, das Urbild aus dem gewöhnlichen Leben, aus der wirklichen Welt schöpfen, und durch Hülfe der Begeisterung und Selbsttäuschung, dieses Bild seinen physischen und geistigen Kräften dergestalt einimpfen, daß er sich selbst darzustellen scheint. Der Gedanke: das bist du! muß sein begleitender Genius seyn, und noch ehe er den Charakter darstellt, muß er sich die Frage beantwortet haben, wie würdest du in dieser

oder jener Lage handeln? Sein Beobachtungsgeist muß ihm sagen, daß der gebildete Mensch in den Aufwallungen des Zorns, sehr von dem ungebildeten, ungezogenen, abweicht, daß es nicht genug ist, den Zorn natürlich darstellen zu können, sondern auch dessen Verschiedenheiten, aus Standpunkt, Erziehung und Charakter hervorgehend. Wem hier keine künstliche Natur beifällt, der versteht den Sinn natürlicher Darstellungen nicht. Die rohe Natur, ohne Modifikation der Kunst, erregt Eckel auf der Bühne; weil eine Sache, die so entschiedenen Einfluß auf die Sittlichkeit hat, unmöglich durch Unanständigkeiten geleitet werden kann. Wenn wir die Natur in ihren Wirkungen belauschen, so entzückt uns die Mannigfaltigkeit derselben oder vielmehr, sie bestimmt unser Vergnügen und unsere Verwunderung. Es gehört also dazu ein Zusammenstreben mehrerer Kräfte, die Natur angenehm zu finden. Schöne Kunst und schöne Natur ist eins. Die Wahrheit des Gefühls ist die Grundbasis. Ohne bildende Kraft des Geistes ist keine wahrhaft natürliche Darstellung möglich. Natur und Kunst sind so innig verkettet, daß man die Grundlage der Kunst bloß in der Nachahmung der Natur suchen kann; allein der Kunstwerth, das heißt, die wahreste Täuschung kann man bloß in dem Reichthume der Geistesverhältnisse aufsuchen, womit der Darsteller das nachgeahmte Naturbild stempelt. Zu wahrhaft natürlichen Darstellungen gehört vorzüglich eine gewisse Wirkung des natürlichen Selbst. Wäre die Natur ohne Beihülfe der Kunst allein wirkend, so würde die Einbildungskraft, vielleicht gar der Verstand figuriren; allein die Vernunft würde sich nicht in das Geschäft mischen und doch prüft der Geist stets, was das Herz empfindet — Natur ohne Kuust auf der Bühne, gleicht einem Wilden, der mit stupider Unempfind-

lichkeit, die erhabenen Symbole des Unendlichen anstarrt. Der Charakter der Natur ist eben so wenig bloße Mannigfaltigkeit, als Einförmigkeit. Ihr gesetzter, ruhiger Ernst, verträgt sich eben so wenig mit schnellen, als leichtsinnigen Uebergängen. Sie legt, indem sie sich verwandelt, ihre harmonische Einheit nicht ab. Sie verbirgt ihre Fülle in bescheidener Einfalt, und selbst in der üppigsten Freiheit ehrt sie das Gesetz der Stetigkeit. Die geistige, wissenschaftliche Bildung des Schauspielers ist ein nothwendiges Attribut; allein sie ist nicht hinlänglich, wenn die Gelegenheit mangelt, die Menschheit und alle ihre Nüancen zu belauschen. Die Zirkel der Geselligkeit oder gesellige Vereine sind lehrreich für den Schauspieler. Hier allein kann er die Ingredienzien der natürlichen Darstellung sammeln und finden, je lesenswerter das Buch der Welt ist, obgleich es von den Wenigsten gelesen werden kann. Ausgerüstet mit edlem Sinn und gebildetem reinem Herzen, trete der Schauspieler unter seine Mitlebenden und sammle Erfahrungen für seine Verrichtung. Er vernachläßige nie die Herzensgüte und moralische Natur! denn ohne diese ist keine wahre Täuschung denkbar. Wie kann sich auch die Vernunft eine lebhafte Darstellung der Tugend und Menschenwürde denken, wenn dem Darsteller diese Gefühle selbst fremd scheinen. Die Gränze der Natur wird dann seyn, wo das gebildete Gefühl mit den Eindrücken der schönen Natur Hand in Hand geht. Eine andere Natur auf der Bühne giebt es nicht, und wenn es eine giebt, so ist sie des Bedauerns, nicht der Untersuchung werth. Die Natur fordert bei natürlichen Darstellungen mit dem größten Rechte die Aufrechthaltung der Sittlichkeit. Alles was dagegen streitet ist unnatürlich, so natürlich es auch scheinen mag; denn die wahre Natur verbietet selbst das leiseste Beginnen einer Hand-

lung, die auſſer den Gränzen der Täuſchung und der Anſtändigkeit liegt.

Was nun den Schauſpielerſtand anbetrifft, ſo betrachtete man ehemals den Schauſpieler nicht allein als den ärgſten Poſſenreiſſer, ſondern auch, zur Schande der Menſchheit ſei es geſagt, als die verworfenſte Kreatur auf Gottes weitem Erdboden, man entzog ſich ſeiner Geſellſchaft, ja einige Geiſtliche verſagten ihnen ſogar die Communion; auch wurden ſie nicht auf dem Kirchhofe beerdiget. Es war daher kein Wunder, daß der Schauſpieler auf das entgegengeſetzte Extreme fiel, und ſich, da er von aller Geſellſchaft und bürgerlichen Rechten ausgeſchloſſen war, allen Zügelloſigkeiten ergab, und ſo erſt durch die Härte ſeiner Nebenmenſchen das wirklich wurde, was er erſt nicht war. Der Schauſpieler war beinahe ſo verachtet, als der Henker; er konnte nicht Bürger werden, auf ſeinen Namen kein Haus kaufen, nicht Curator oder Vormund werden; er wurde bei beſondern gerichtlichen Verfügungen, Prozeſſen, Zeugeneiden, Teſtamenten ꝛc. verworfen; wurde, nachdem er den Stand verlaſſen, von jedem Amte in ſeiner Vaterſtadt zurückgewieſen; konnte enterbt werden; kurz er wurde in die Klaſſe der Ehrloſen geworfen. In unſerm aufgeklärten Zeitalter, wo unter den Regierungen der Friedriche, Joſephe und Chatharinen die gekränkte Menſchheit wieder in ihre Rechte eingeſetzt worden, darf der Schauſpieler nicht mehr über jenes unfreundliche Betragen ſeufzen. Man betrachtet ihn auf der Bühne als ein Glied des Körpers, das zum Nutzen des Ganzen mitwirkt, und auſſerhalb dem Theater als einen Bürger mit all den privativen Rechten, die ihm ſein Schickſal wohlthätig lieh. Selbſt die Großen des Reichs halten es nicht unter ihrer Würde, einen Schauſpieler in ihre Geſellſchaft zu ziehen, und ſollte der Mann, der auf der Bühne mit ſo lebhaften

Farben Unschuld und Natur darstellt, der es wagt, der laute Lobredner der Tugend zu werden, indem er dem Laster die Larve abwirft, sollte derselbe nicht aus allen seinen Rollen so viel für sich selbst abstrahiren können, daß er als ein nützlicher Bürger angesehen werde? Man hat es dem Staate zur Last gelegt, daß er den Schauspielerstand nicht gesetzlich heiligt; allein der Staat kann dem einzelnen Individuum keine moralische Würde verleihen; jedoch ist er vermögend ihm, durch den angewiesenen politischen Standpunkt, die Mittel an die Hand zu geben, jene Moralität zu sichern, oder, um deutlicher zu seyn, der Staat ist verbunden dem Schauspieler, wie jedem andern Staatsbürger, die Vortheile seiner individuellen Moralität erndten zu lassen. Auch jetzt noch gewahrt man manchen Schauspieler ungern in seiner Nähe, in seiner Gesellschaft; dies liegt aber nicht an dem Stande, sondern an den einzelnen Individuums, an dem Hordenleben, welches manche herumziehende Truppen noch führen; denn wenn die Directionen jeden Wicht, jeden Herumtreiber die Bühne betreten lassen, so kann bei dieser wohl nicht von Moralität die Rede seyn. Daher muß der Staat, und jeder ehrsame Staatsbürger, indem er die Kunst und den Künstler schätzt und schützt, den unmoralischen, talentlosen Handlanger und Tagewerker verachten; denn daß die Zahl der Künstler so klein und die der Tagewerker so groß ist, darf man wohl bedauern, aber dem Staate gebühren keine Vorwürfe. Auch die zu große Freiheit, ein Besitzthum dieses Standes, soll zu der Verachtung, der Geringschätzung beitragen, oder beigetragen haben. Obgleich dies von der einen Seite möglich ist, da eine zu große Freiheit, keine Freihet genannt werden kann, indem der Zügellosigkeit so leicht Thür und Thor geöffnet werden, wodurch sie sich selbst

in unzerbrechliche Ketten schmiedet; so kann man von der andern auch dieses verhindern, wenn geistvolle Directoren dafür sorgen, daß die Schauspieler in den Proben gehörig beschäftiget werden und ihre Rollen lernen, wie dies leider jetzt auf den bedeutendsten Bühnen nicht der Fall ist, wo man es den Schauspielern, selbst den gewichtigsten ansieht, wie sie sich ängstlich zu dem Soufleurkasten drängen, um hier erst dasjenige zu vernehmen, was sie längst vorher hätten memoriren müssen. Auch ist das Publikum viel zu nachsichtig gegen dergleichen faule Subjekte; hier wäre das Herunterpochen von der Bühne eine nur gelinde Strafe für diese Nichtachtung des Publikums. —

Es ist gewiß, daß, sobald das Schauspiel den Begriff der Moralität umfaßt, nothwendig und nützlich ist, auch kein Begriff in der Natur und Vernunftlehre die gesellschaftliche Verbindungen von der Pflicht entbinden kann, die Darsteller des Schauspiels durch ihr Organ, den Staat, in besondere väterliche Aufsicht zu nehmen, und sich um ihre Bildung, Standpunkt, und politische Existenz eben so zu bekümmern, als um jeden andern Zweig der öffentlichen Erziehungsanstalten; allein diese Forderung ist nur dann rechtmäßig und billig, wenn alle Mißbräuche weggeräumt sind, wenn es ganz evident erwiesen ist, daß die Kunst die Sitten und das Herz nur veredeln kann. Da wo sich die Kunst diesem erhabenen Zwecke mehr nähert, handelt auch der Staat verhältnißmäßig für die Darsteller, wie z. B. in Berlin, Wien, München ꝛc. Wenn man unsere Künstler auf der Bühne ungestüm vergöttern sieht — wenn ihrer Eitelkeit der übertriebenste Weihrauch gestreut wird, und, sobald die Gardine gefallen ist, eine ganz kontrastirende Scene anhebt, die jene Vergötterung bis zur Posse herabwürdiget, so liegt dies nur an den Schauspie-

lern selbst, die sich im gewöhnlichen Leben scandalmäßig aufführen, in den Weinhäusern herumtreiben, auf Frauen und Mädchen öffentlich Jagd machen ꝛc. Kann man sich dann noch wundern, wenn dieselben Menschen, die vor wenigen Stunden noch mit dem lautesten Beifall beehrt wurden, nach diesen vermieden, mit Kälte behandelt werden. Man sieht hieraus, daß die Kunst von dem geselligen Leben ganz getrennt ist, und man ein sehr guter, ja großer Künstler auf den Brettern seyn, und doch im gesellschaftlichen Leben nur eine sehr kleine Rolle spielen kann. Hier wird die Kunst im Künstler geschätzt, jedoch der rohe Mensch im geselligen Leben verachtet. Der Kunst sind daher die geselligen, gebildeten Zirkel nicht geschlossen, wohl aber der rohen, bachanalischen Menschennatur, welche die Kunst zu Leben, ausser den Brettern, verachtet. Man wird sich daher nicht wundern, daß dieselbe Mutter, die im Schauspiele ihre Tochter oft auf persönliche Schönheit des Darstellers aufmerksam macht, mit ängstlicher Besorgniß zwischen ihre Tochter tritt, wenn sich ihr der Schauspieler nähert, wenn derselbe auch nichts weiter, als ein gewöhnliches Alltagskompliment sagen will. In diesem Vermeiden zwischen Schauspieler und einem Theile des Publikums, nämlich des feinen, gebildeten, liegt aber nicht, wie so Manche wähnen, die Unvollkommenheit unseres Schauspiels, so wie der kleinen Anzahl unserer Künstler, sondern in der Roheit, in der weniger gesellschaftlichen, feinen Bildung der letzteren. Wenn daher die gesellschaftliche ausübende Gewalt Alles thut, um diesen Stand empor zu bringen, er auch schon selbst durch seine Kunst auf einem Standpunkte steht, wo er einer solchen Würdigung verdient, so muß er nicht selbst durch sein Betragen, durch sein rohes Benehmen sich dieser Würdigung unwerth machen, wie dies leider auch jetzt noch der Fall bei

sonst angesehen Künstlern ist. Man darf also nicht dem Staate etwas auf den Hals schieben wollen, nicht der bürgerlichen Gesellschaft, woran die Schauspieler selbst Schuld sind. Man kann und darf nicht die Spießbürger hier als Richter annehmen, die freilich einen solchen Stand nicht zu würdigen verstehen, allein wo auch diese am Ruder sind, da kann keine Kunst gedeihen, und wer würde den guten Kopf, den edlen Menschen, den besseren Künstler zwingen, sich in ein solches Kunstabdera lebendig zu begraben.

Man würde allerdings mehr für die Schauspielkunst thun können, wenn man auch den kleinen Bühnen, den herumziehenden Truppen eine bessere Organisation angedeihen ließe, nicht etwa, sie durch Privilegien beschränken zu wollen, der Verderb aller Kunst, sondern sie unter die Aufsicht einer großen Bühne zu stellen, wie es bei den Freimauerlogen der Fall ist, wo die großen Logen eine Menge Töchterlogen besitzen. Ein gewisser Grüner macht schon diesen Vorschlag, im Mannheimer Taschenbuch für's Theater, vom Jahre 1796. Er sagt: „Ständen die kleinern Truppen eines Staates unter der Aufsicht der Nationalbühne, würden sie als Institute zur Ausbildung für die Mutterbühne gestattet, so würde der Ausdruck: Nationalbühne germanisirt ꝛc.“ Es geschieht freilich, daß National-Bühnen talentvolle Mitglieder kleiner reisenden Truppen aufnehmen; wie z. B. der berühmte Beil von einer reisenden Truppe aus Erfurth zum Hoftheater nach Gotha berufen ward; allein es würde häufiger geschehen und man würde sich mehr um dergleichen Bühnen bekümmern, und talentvolle Mitglieder derselben kennen lernen.

Die Schauspielkunst ist Kunst, und der wahre Schauspieler ein Künstler im ausgedehnteren Verstande; daher wird der gute Schauspieler auch gesucht, geehrt und belohnt, der schlechte aber, der diese edle Kunst zum Handwerke herabwürdiget, ver-

achtet. Da, wo beides, Kunst und Künstler verachtet werden, wo es noch so manchen Winkel in unserm lieben Deutschland giebt, da setze der Künstler seinen Staab weiter. Der Vorschlag der hin und wieder gethan worden, gesetzlich zu verordnen, in wie fern die Bühne gewählt oder nicht gewählt werden könne, oder vielmehr einen jungen Mann erst zu prüfen, ob er Talent zur Bühne besitze oder nicht, würde auf keinen Fall anzurathen seyn, indem dadurch der Kunst Abbruch gethan wird; wer soll hier auch prüfen? Wer verordnen? Jeder, der sich der Bühne widmen will, glaubt Beruf in sich zu fühlen. Mancher furchtsame Anfänger, der wenig versprach, wurde hernach ein trefflicher Schauspieler; mancher dreiste Bursche behielt dagegen in seinem ganzen Kunstlauf nichts, als jene Dreistigkeit, welche man für Anlage gehalten hatte. Derjenige, der weder Beruf noch Talent zu dieser Kunst besitzt, würde freilich besser gethan haben, lieber ein Handwerk zu erlernen, als Thaliens Tempel zu betreten. Wer aber beides besitzt, dem kann eine ehrenvolle Stelle an einem aufgeklärten Orte bei einer soliden Bühne nicht fehlen, und wenn sein Lebenswandel dem gemäß ist, so wird er auch in jeder gebildeten Gesellschaft geachtet und geschätzt, und nicht, wie Manche anführen, im bürgerlichen Leben übergangen werden. — Der schon oben angeführte Grüner sagt: „Wenn in andern Ständen die Geschicklichkeit des Individuums, selbst ausser der Verrichtung, Interesse und Achtung erregt, so trifft man beim Schauspieler gerade das Gegentheil an; hat er sein Theaterkleid ausgezogen und tritt er als Staatsbürger unter seine Mitbürger, so wird er entweder belacht oder begafft. Man erinnert sich seiner theatralischen Rollen, allein man hat keinen Sinn für seine Bedürfnisse ausser der Bühne.“ Das Publikum kann aber doch keine Pri-

vatnotiz von dem Schauspieler nehmen; er thut seine Pflicht, und wird besoldet. Es ist freilich war, daß kein Stand so sehr verkannt wird, als der Schauspieler, und von keinem fordert die Gesellschaft so viel, als vom theatralischen Künstler; allein dies kommt daher, weil er sich durch die Eigenthümlichkeit seiner Kunst öffentlich ausstellt. Bei ihm werden die Privatfehler kolossal, weil er immer vor die Augen tritt. Ein anderes unmoralisches Glied der Gesellschaft, wandelt ungestört seinen Weg; der unmoralische Schauspieler, die untugendhafte Schauspielerin sind der immerwährende Gegenstand des Tadels und des Spottes; es ist daher doppelt nöthig, daß die Glieder dieses Standes um so viel mehr sich hüten müssen, kein Aegerniß zu geben.

Hier würde nun noch die Frage zu beantworten seyn: Ob das Schauspielwesen wirklich ein so nothwendiges Bedürfniß des Staates ist, daß man dasselbe nicht entbehren kann? — und ob daraus die Verpflichtung für den Staat, dem Schauspielerstande eine bürgerliche Existenz und Würde zu verleihen, oder sich für die Sache selbst zu interessiren fließe? — Das Schauspielwesen ist nicht zu den Nothwendigkeiten eines Staates zu rechnen; denn es kann von jedem Staate entbehrt werden, ohne daß derselbe das Geringste dabei verliert, aber das Schauspielwesen kann den Staat nicht entbehren. Von allem, was in einem Staate entbehrlich ist, ist das Schauspielwesen am entbehrlichsten. Seine Existenz ist nicht positiv, mehrentheils ist sie nur provisorisch. So lange nun der wirkliche und wahre Nutzen der Bühne noch nicht erwiesen wird, so lange würde der arbeitsame Staatsbürger immer seine Stimme gegen dasselbe erheben können. Die Bühne ist und war bloß von jeher, bei Griechen und Römern, ein Bedürfniß eines religiösen oder profanen Luxus, oder man benutzte

sie zu gewissen Staatszwecken, vornämlich um das Volk von den Handlungen der Regierung abzulenken. Man kann daher die Frage: Ob das Schauspielwesen dem Staate nützlich oder schädlich sei, nicht geradezu mit Ja, noch geradezu mit Nein beantworten; denn Zeit und Umstände und Lage der Sachen müssen die Antwort bestimmen. Wenn der Staat für seine Bürger diese Art von Unterhaltung braucht oder dieselbe nöthig findet, so bejaht sich diese Frage, so wie sie sich im entgegengesetzten Falle zwar nicht geradezu verneint, doch in näherer Beziehung, völlig. Eine entbehrliche Sache ist zwar nicht immer unnütz; allein das ist gewiß, daß eine nützliche Sache nicht entbehrlich ist. Denn wäre das Schauspielwesen durchaus und positiv nützlich, so müßte es von jeher, so würde es auch noch jetzt ganz unentbehrlich seyn. Der Nutzen desselben, wenn er wirklich erwiesen da ist, beweiset und verpflichtet noch nicht, daß es nützlich und geduldet seyn muß; auch findet man die Verbindlichkeit dazu nirgends gegründet oder erwiesen. Daß wir einmal Spiel und Schauspieler haben, giebt uns noch keine Verbindlichkeit, damit stillschweigend den Nutzen derselben zu bekräftigen. Weder Verjährung, noch Gewohnheit trägt etwas dazu bei, eine Sache als nützlich zu privilegiren, die, wenn sie auch keinen Schaden thut, dennoch nicht ihre Nutzbarkeit beweisen kann. Ferner beweisen Ursprung und Nutzen des Schauspiels und seiner Gattungen noch immer nicht die Nutzbarkeit und Unentbehrlichkeit des Schauspielers. Die beste Sache von der Welt kann oft in schlechte Hände fallen, und die heilsamste Medicin kann ein Quacksalber zum Schaden der Gesundheit anwenden. Erkennen daher die Schauspieler die Wichtigkeit ihres Berufs wirklich, so ist zu bewun-

dern, daß sie uns davon keine Beweise liefern, und überzeugt sind, daß sie dem Staate nicht schuldig sind, welche zu geben. Sie scheinen vielmehr zu glauben, daß der status in statu, die res nullius sei, welche sie in Besitz nehmen können. — Dies wäre nun eine Beantwortung der Frage im juristischen Sinne. In wie fern aber das Schauspiel dem Staate nützlich ist, wenn auch nicht durch die Wirkung der Darstellung auf das Gemüth der Zuschauer und zur Verbesserung der Sitten, sondern nur als Erholung und Vergnügen der Zuschauer, ist schon, Th. 140, unter Schauspiel, S. 592. u. f., gezeigt worden. Ein Mehreres über die Schauspieler, s. auch unter Schauspielkunst.

J. M. von Loen, im 5ten Abschnitte des 4ten Theils seiner gesammelten kleinen Schriften. Frkft., 1752.

Fr. Löwen, kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamburg, 1755.

Von der Schauspielkunst, dem Verhältniß derselben gegen andere Künste, und dem höchsten Grundsatze ihrer Regeln. Schleus., 1769.

Ueber Empfindung, Leidenschaften, Charaktere und Sitten; ein philosophischer Versuch für Schauspieler, von S. H. Ewald, im Gothaischen Magazin.

Theaterschule für die Deutschen, das ernste Singschauspiel betreffend, von Ernst Christoph Dreßler. Han., 1777.

Ueber die Bildung eines fähigen Schauspielers, ein Aufsatz in den Bayerischen Beiträgen zur schönen und nützlichen Literatur. München, 1778.

Von der Schauspielkunst. Wien, 1780.

Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn von Rahbeck. Aus dem Dänischen übersetzt von Chr. Heinr. Reichel, Kopenh., 1785.

Taschenbuch für die Schaubühne, 1793, S. 31. 1794, S. 40 u. f.

Ideen zu einer Mimik, v. J. J. Engel. Berlin, 1785—1786.

Theatralische Reisen. Weißenfels, 1789—1790.

Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für Kunst- und Schauspielfreunde, von J. F. von Götz. Augsb., 1785, mit 160 Kupfern.

Versuch über den Stand und die Schätzung der Schauspieler, im 5ten Bde. der Ephemeriden der Literatur und des Theaters. Berlin, 1787. S. 275—282.

Circulare, keinen unprivilegirten Schauspieler theatralische Vorstellungen zu verstatten. Edikten Sammlung, 1790. Nr. 57.

Ueber die Kennzeichen des Berufs zum Schauspieler. Mannheimer Theaterkalender, 1795, S. 119. — Ueber die Würde der Bühne, daselbst, 1796. S. 37 u. f.

Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807, von A. W. Iffland. Berlin, 1807. S. 50 u. f.; S. 87 u. f. Auch findet man über Schauspieler und deren Kunstleistungen Beiträge in den schon oben, S. 131, angeführten verschiedenen Zeitblättern, besonders in den Korrespondenz-Nachrichten über die verschiedenen Deutschen und vorzüglichen auswärtigen Bühnen.

In fremden Sprachen: Essay on the present state of the Theatre in France, England and Italy. Lond., 1760. 30, 31 und 32tes Kap., S. 190 u. f., handelt von den Italienischen, Französischen und Englischen Schauspielern.

Notizie istoriche dei Comici italiani che fiorirono intorno all anno MDL. fino ai giorni presenti. Pad., 1783. (Fr. Bartoli).

Causes de la decadence du gout sur le Theatre ou l'on traite des droits, des talens et des fautes des acteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la societé leur doit, et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique. Par., 1768.

Régeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'état civil. Par. 1789.

Histoire de quelques Comediens anc. et modernes de l'un et de l'autre sexe, et des Acteurs

et Actrices de l'Opera, im 20sten Bde. des Pour et Contre von Prevot d'Exiles, und in dem Supplement zu des Titan du Tillet Parnasse franc. 1743.

Von Französischen Schauspielern findet man auch Nachrichten in dem Dict. des Théatres de Paris. Par. 1756, 12. 6 Bde.

Lives of Actors and Actresses, von Theoph. Cibber. 1753.

Der 4te Th. des Gen. View of the Stage, by Mr. Wilkes, London 1759. 8. S. 229, ist a Critical Examination of the merits and demerits of the principal performers in Engl. and Irel.

Thespis or a critical Examination into the merits of all the principal performers belonging to Drury Lane Theatre, 1767.

Observations on the principal performers of the Theatre Royal, 1775, by Theod. Hawkins. etc. etc. Man sehe auch die Schriften, die oben, hinter Schauspiel, angeführt worden.

Schauspielhaus, Komödienhaus, Theater, ein großes geräumiges Gebäude, mit einem großen Saale, der aus zwei Abtheilungen besteht, wovon die eine das eigentliche Theater, die Schaubühne ist, wo die Schauspieler handeln, und wozu auch das Orchester oder der Musikplatz gehört; die andere Abtheilung enthält den Raum für die Zuschauer, der aus dem Parterre, dem Amphitheater und den Logen besteht, zu welchen auch die Gallerie oder der oberste Platz zu beiden Seiten des Saals über den Logen gehört. Ehe ich nun in der Construction des Theaters bei den Neuern fortfahre, will ich erst das Theater bei den Alten, den Griechen und Römern, beschreiben. Wie schon oben, unter Schauspiel bemerkt worden, ist das eigentliche Drama von den Griechen ausgegangen; denn ehe noch an ein Theater gedacht wurde, hatten sie schon dramatische Darstellungen; denn Thespis war schon geraume Zeit mit seinem Wagen in Attika

herumgezogen, hatte an den Kreuzwegen der Flur, auf zusammengefügten Brettern, schon seine Alceste gegeben. Erst späterhin fiel es den Athenischen Archonten ein, ein hölzernes Theater zu errichten, dessen Plato erwähnt. Es stand in der Nähe eines großen Pappelbaumes und hieß der Schauplatz bei der Pappel. Die Sitze, die Wände, die Bühne — Alles war von Holz. Das Gedränge des Volks, das an diesen neuen Belustigungen ein sehr großes Behagen fand, kam dazu, und so brach einmal, als eben ein Trauerspiel von Pratinas aufgeführt wurde, das ganze Gerüst zusammen. Man erbaute nun am südöstlichen Fuße der Acropolis, die für Athen das war, was für Rom das Kapitol, ein steinernes Schauspielhaus, und gab ihm folgende Einrichtung. In den Berg wurden von unten an, bis zu einer beträchtlichen Höhe, marmorne Sitze für die Zuschauer in übereinanderlaufenden konkaven Reihen hinaufgemauert, deren Halbzirkel am Fuße des Berges die kleinsten, höher hinauf immer weitere Linien beschrieben. Diesen Sitzen gegenüber, jedoch in einiger Entfernung, kam ein schönes Haus zu stehen, das durch Seitenflügel mit den Schaubänken Verbindung gewann, und, indem es nach innen und nach außen Giebel mit Bildwerken und hohen Pforten wies, sich als einen Tempel ankündigte. Der Platz zwischen der inneren Fronte dieses Gebäudes und den Sitzen der Zuschauer, theilte sich in die Orchestra, weil hier bei den Griechen Tanz und Musik war, und in die Bühne. Jene, der hohle Mittelraum, bei den Römern cavea, von der untersten Bankreihe, etwa 100 Fuß vorwärts; diese, von der Orchestra bis an das Haus. Wo die Orchestra sich an die Bühne anschloß, erhob sich auf einer niedrigen Abstufung der letztern ein Altar des Bacchus (Thymele), um welchen der Chor seine Emmelie oder seinen Kordax abschritt, je nach-

dem das Drama ein Trauerspiel war, oder ein Lustspiel. Nach Spallart zerfiel die Bühne in drei Abtheilungen. Auf dem vorderen Raume spielten nämlich die Akteurs; dann kam der Vorhang, der einen schmälern Theil der Bühne von der Dekoration, oder wie wir jetzt sagen, von den Kulissen der eigentlich sogenannten Scene, abschnitt; zuletzt der Raum hinter der Scene bis zu der inneren Breite des Theatergebäudes, wo sich die Schauspieler aus- und anzogen, wo der scenische Apparat in Bereitschaft stand, und wo der ganze Mechanismus des Stücks geleitet wurde. Fig. 7905 bringt die Sitze der Zuschauer deutlich zur Ansicht. Man denke sich diese Halbkreise in den Rücken eines Berges gemauert, in der gehörigen Entfernung die Thymele, die Bühne, das Haus — und das Ganze, höchstens die Scene ausgenommen, ohne Dach, so ist die Vorstellung fertig. Bald erhoben sich nun Theater, nach dem Muster der Athenischen, auch in den andern Griechischen Städten, in den Kolonien und Inseln. Nur die Segestaner in Sicilien wichen darin von dem Athenischen Urbilde ab, daß sie den Schaubänken nicht halbe Kreise, sondern gerade Linien gaben, wodurch das ganze Theater die Gestalt eines länglichen Vierecks erhielt. Die Römer, die überall von den Griechen borgten, ahmten auch ihre Theater nach, nur mit dem Unterschiede, daß der Bacchusaltar bei ihnen wegfiel, und daß die Sitze nicht auf einem Berge ruheten, sondern in einem runden freistehenden Gebäude übereinander liefen. Auch bei ihnen war das Theater anfangs von Holz; es wurde eilig erbauet und nach gegebener Vorstellung eben so eilig wieder abgerissen. Ihre hölzernen Theater hatten oft einen ungeheuern Umfang. Der reiche Aemilius Scaurus führte eins auf, das 80,000 Menschen faßte, und dessen Bühne mit Marmor, mit

3000 bronzenen Statuen und 160 Säulen prangte, und dennoch blieb es kaum einen Monat stehen. Das erste steinerne Theater in Rom erbauete Pompejus; ihm folgte Balbus mit einem zweiten, und August ehrte mit dem dritten den Marcellus.

Die Griechen errichteten ihre Theater, wenn es anging, so, daß die Zuschauer von ihren Bergsitzen die Aussicht auf die See hatten, wie z. B. in Athen. Die Ruinen der Theater in Syrakus und Catana sind in gleicher Beziehung merkwürdig. Bei einem Gewitter oder einem Regen ging die Versammlung auseinander; bei plötzlichen Ereignissen floh Alles in die nächsten Säulengänge. Bei den offenen Theatern waren die Zuschauer auch der Sonnenhitze ausgesetzt und daher mag es auch wohl gekommen seyn, daß man die Theater in der Nähe der See anlegte, um hier Kühlung von derselben zu empfangen. Auch waren wohl die Griechischen Köpfe den Sonnenstich gewohnt, jedoch schützte man sich auch durch Sonnenhüte und Sonnenschirme. Die brennende Hitze Campaniens erzeugte jedoch bald die Erfindung, das Theater mit großen gewirkten Decken zu überschatten. Die viereckigten Löcher, die man auf Fig. 7905 sieht, und die man sich auf dem ganzen obern Rande der Mauer fortgesetzt vorstellen muß, hängen genau mit dieser Einrichtung zusammen. Sie nahmen die Balken auf, an welche das große Tuch mit Seilen festgebunden wurde. Auf dem Gesims der Theaterruinen zu Nimes und am Coliseum zu Rom, erscheinen diese Vertiefungen noch sehr deutlich. — Die erste Decke, welche Catulus über sein hölzernes Theater aufspannte, war sehr einfach; unter den Kaisern traten schon Purpur und Seide an die Stelle des Einfachen. Man ging noch weiter, besonders da die Fläche sehr groß und ausgedehnt war, so ließ sich Nero darauf abbilden, wie er, von

Sternen umgeben, den Sonnenwagen lenkte. Die Farbe der Decke färbte den ganzen Raum, bald roth wie Blut, bald gelb wie Saffran, und wie der Wind oben mit derselben spielte, so bewegte sich unten der Wiederschein. Dieser Anblick wird sehr lebhaft von Lucrez geschildert. Daß ein solcher Ueberzug eine wohlthätige Kühlung hervorbringen mußte, läßt sich leicht begreifen; eben so begreifen läßt es sich, daß ohne diese Hülle die Hitze, besonders am Mittage, unerträglich seyn mußte; daher weidete sich der teuflische Caligula zuweilen an diesem Schmachten der Zuschauer in der brennenden Sonnenglut. Dieser Kaiser ließ nämlich am Mittage in der größten Sonnenhitze das Theater enthüllen und alles Herausgehen verbieten, die Tausende von Zuschauern mußten nothwendig, an einander gedrengt, wie in einer Hölle schwitzen, und Caligula wollte sich darüber todtlachen. Auf der andern Seite hatte die Decke doch auch wieder ihr Unbequemes, weil unter dem Schutze der Dämmerung, die sie verbreitete, mancher Römische Cartouche und Lips Tullian um so dreister ihr Wesen trieben. Martial beweiset dieses durch ein anziehendes Epigramm. Hier ist es übersetzt.

Zwar nicht mäßige Sonn' erhitzt das schwüle Theater:
Doch, Hermogenes kömmt — weg mit der Decke geschwind!

Was nun den Bühnenvorhang, Griechisch Peripetasma, Römisch Aulâum, anbetrifft; so schied dieser, wie schon oben gesagt worden, einen Theil der Bühne von der hintern Kulissenwand, worin er so ziemlich mit der heutigen Einrichtung übereinkommt. Er war in der Regel, wie bei uns, gemalt, nur wurde er nicht, wie bei uns, in die Höhe gerollt, sondern er sank nieder. Auch hätte er bei einer Bühne, die eben so wenig bedeckt war, als der Mit-

telraum und die Schauplätze, nicht in die Höhe gehen können; denn das Aufwickeln hätte eine Querstange nöthig gemacht, die in freier Luft von einer Seitenhöhe zur andern gereicht hätte, welches ein auffallender Uebelstand gewesen wäre. Man mußte also, wenn sich die Bühne öffnen sollte, den Vorhang niederlassen; woraus eine der unsrigen ganz entgegengesetzte Theaterscene entstand; denn wenn es bei den Alten hieß: der Vorhang fällt, so ging die Bühne auf und das Stück begann; hieß es, er geht in die Höhe, so verdeckte sich die Bühne und das Stück war aus. Hieraus erläutern sich einige Stellen der Dichter. Der vorhanglauernde Klatscher beim Horaz ist kein anderer, als wer das Ende des Stücks abwartet, um beim Aufzug des Vorhanges zu applaudiren. Das Stück dauerte vier Stunden, welches der genannte Dichter so ausdrückt:

Siehe der Vorhang ruht vier Stunden und länger am Boden.

Auch auf demselben waren allerlei Sinnbilder abgebildet, jedoch mehr Menschenfiguren, als Landschaften. Ovid sagt davon:

Wenn sich der Vorhang hebt auf Bacchus festlicher Bühne,
Steigen die Bilder empor, und zuerst erscheint das Antlitz;
Dann das Andre gemach; und mit sanftem Zuge getrieben,
Stehen sie ganz, und stemmen die Füß' am untersten Saume.

Bei uns ist auch hier das Verhältniß umgekehrt.

In Athen stand, wie schon oben bemerkt worden, ein Bacchusaltar auf der Bühne, und nur am Bacchusfeste, an Dyonisien wurden Vorstellungen gegeben, und außer diesen auch an den Panathenäen,

die jedoch nur alle fünf Jahre wiederkehrten. Die andern Griechischen Städte knüpften das Drama vielleicht an andere Feste; allein das Ausgezeichnete zwischen Griechenland und Rom lag darin, daß die Aufführung scenischer Dichtungen und der Besuch des Theaters dort Religion war, hier Ergötzlichkeit. Das Theater der Griechen war ein Bacchustempel; es stand nur, wie alle Tempel, am Tage offen; der Chor bewegte sich im Namen des Volks, das er repräsentirte, in heiligen Rhythmen und mit frommen Gesängen um den Altar, zu welchem nach Beendigung der Stücke, die zehn Feldherren Athens aus der Orchestra hinaufstiegen, um mit Gebet und Weihe das gewöhnliche Trankopfer auszugießen. Dionysien wurden in Attika jährlich drei gefeiert. Die ersten fielen ziemlich, wie unsere Weinlese, in den October, und hießen die Landdyonisien. Man war in allen Weinbergen beschäftiget, die Trauben zu sammeln, und dem Gotte des Weines zu Ehren öffnete sich das Theater. In den ersten Tagen des Februars, im Anthesterion, Blüthenmonat, weil sich zu dieser Zeit schon alle Wiesen mit Blumen schmückten, wurden die großen Weinfässer aufgethan und der erquickende Rebensaft in die Amphoren übergegossen. Dieses war das eigentliche Athenienſische Nationalfest, die Choen, die Lenäen, an welchen mit Ausschluß aller Fremdlinge, bloß Attische Bürger Theil hatten. Am liebsten hoben die Dramatiker ihre neuen Stücke für die großen oder Stadt-Dyonisen auf, die, etwa vier bis sechs Wochen später, in den schönen Tagen des Griechischen Märzes, aus allen Attischen Inseln und auswärtigen Besitzungen, aus der Nähe und Ferne eine zahllose Menge Menschen nach Athen, wie zu einer Messe, heibeiriefen. An den Landdyonisien und Lenäen wurden gewöhnlich Lustspiele, besonders diejenigen des Aristophanes, aufgeführt; an den Stadtdyoni-

sien dagegen Trauerspiele, besonders des Aeschylus und Sophokles. Schon mit dem frühen Morgen ging in Athen Alles, was männlich war, die Sclaven ausgenommen, ins Theater. Man eilte durch die Eingänge und jeder suchte sich einen bequemen Platz und traulichen Nachbar. So war es in der Griechischen Republik, wo Gleichheit der Rechte galt und wo in der Regel kein Entree genommen wurde; jedoch hatten die Strategen, die Richter, die Senatoren ihre bestimmten Sitze, welche vorn die nächsten an der Bühne waren. Auch ertheilten zuweilen die Vorsteher der Republik verdienstvollen Männern die Auszeichnung, sich jedesmal im Theater niederzulassen, wo sie wollten. War dann der Platz, den sie wünschten, schon von einem andern besetzt, so mußte dieser aufstehen, dieses Recht wurde jedoch selten geübt; wahrscheinlich wegen der Eifersüchtigkeit der Griechen ihre Freiheit dadurch geschmälert zu sehen. In Rom saßen die Senatoren und Vestalinnen ebenfalls vorn, im Mittelraume oder heutigen Parterre; und die ersten vierzehn Sitzreihen waren den Rittern. Das Theater zu Athen faßte 30,000 Menschen. Um für diese ungeheure Masse Menschen eine leichte Kommunikation zu befördern, waren die Schaubänke durch häufig angebrachte Treppen in keilförmige Felder getheilt; sieben Sitzreihen machten eine Etage, dann kam ein Peristyl. Große Theater hatten zwei, auch drei solcher Etagen. Waren alle Bänke besetzt, so trat man an die Peristyle. Bequemlichkeit war bei diesen Gebäuden nicht zu finden; denn auf den Sitzen von Stein, auch von Marmor, saß sichs hart; allein eine gepolsterte Bank hätte auch nicht in freier Luft aushalten können. Man konnte sich auch nicht anlehnen, welches die herabhangende Füße derer verwehrten, die auf der nächsten Hinterbank saßen. In den wohlerhaltenen Ruinen des Theaters zu

Tindor in Sicilien, haben die Baumeister die Vorsicht gebraucht, hinter jeder Abstufung noch einen tiefer eingehauenen Raum zum Stellen der Füße anzubringen, welcher verhinderte, daß der Fuß des höher sitzenden den niedrigern Vormann nicht berührte. Es blieb daher einem feinen Griechen nichts übrig, als unter die Füße ein Purpurteppich, und zum Sitze ein weiches Kissen, beides gebracht und abgeholt durch flinke Sklaven. Es ist auch wahrscheinlich, sagt Peucer, daß in der Nähe der alten Theater, Buden mit Wein, Obst, Kuchen und andere Erfrischungen gestanden haben, welchen die Zuschauer, indem die überall verbreiteten Treppen leicht zu einem Ausgange führten, fleißig zusprachen; denn von den zwei Obolen, welche Perikles zum Besuch des Theaters aus der öffentlichen Kasse austheilen ließ, war der eine ausdrücklich dazu bestimmt, die Bedürfnisse des Bürgers während der Vorstellung übertragen zu helfen, und dieses war auch wohl höchst nöthig, da die Athener ganze Tage saßen und zuschauten und den Wettstreit mehrerer Tetralogieen abwarteten. Eine Tetralogie bestand aus drei Tragödien und einem Satyrstücke, welche zusammen gewöhnlich einen in einander greifenden Stoff behandelten und einen Verfasser hatten. Noch zur Zeit des Aeschylus ward mit vollen Tetralogieen in die Schranken getreten; denn man sah in wenigen Tagen funfzehn, zwanzig und mehrere Stücke aufführen. Indessen fing schon Sophokles an die Fesseln der Tetralogie abzuwerfen und in einzelnen Dramen um den Preis zu kämpfen. Bei den sieben Tragödien des Aeschylus, die von siebzigen auf uns gekommen, lassen sich die Tetralogieen, zu welchen sie gehörten, meist noch nachweisen. So ist es nach Peucer gewiß, daß ausser dem gefesselten Prometheus, noch ein feuerbringender und ein gelöseter Pro-

metheus vorhanden gewesen, wozu ein Satyrstück, als viertes Drama gedacht werden muß. Die Tetralogie, in welche die Sieben vor Theben eingriffen, bestand aus dem Lajus, dem Oedipus, den Sieben vor Theben, und dem Satyrstücke Sphynx: Agamemnon, die Choephoren, die Eumeniden gehören ebenfalls zu einer Tetralogie, wovon das Satyrstück verloren gegangen. Dabei war die Einrichtung, daß die konkurrirenden Dichter, noch vor den Dyonisien ihre Stücke bei dem ersten Archonten zur Beurtheilung einreichen mußten, der sie entweder annahm oder zurückwies, und nach geendigten Vorstellungen erkannten vereidigte Kampfrichter, wer Sieger sei, dessen Namen sodann bei vollem Hause vom Herold ausgerufen ward.

Das Theater der Griechen hatte ferner neben der religiösen, auch noch eine profane Bedeutung; es war nämlich, einen einzigen Fall ausgenommen, ihr Versammlungshaus in allen öffentlichen Angelegenheiten; was nämlich bei den Römern auf den Comitien geschah, das ging in Griechenland im Theater vor. Daher die besonderen Bänke der Gerichtshöfe und des Senats. Darum, wie es scheint, kam bei den Griechen das schöne Geschlecht auch nie ins Theater, weil ein Gebäude, das zu Volks-Versammlungen diente, worin der Staat seine Gesetze gab, wo über Krieg und Frieden, über Leben und Tod gestimmt wurde, nicht zu einem Gynäceum erniedriget werden konnte. Bei den Römern stand das Theater dem Frauenzimmer zu jeder Zeit offen.

Was nun die innere Einrichtung der Bühne anbetrifft, so war diese an und für sich selbst wie die unsrige gestaltet, sie wies nämlich drei Seiten von einem rechtwinklichen Viereck. Kulissen, oder auf Leinwand gemalte Seitenstücke und Hinterwände, die sich auf- und abrollen ließen, oder vielmehr hin-

ten quer vor eine gemalte Wand und die in Gänge abgetheilte Seitenstücke gleichfalls gemalt, wie auf unseren Bühnen, sah man auf den alten Theatern nicht. Wie die Hinterwand, so waren auch die Seitenwände, fortlaufende bretterne Flächen, und die gemalte Leinwand, die man allenfalls Kulissen nennen könnte, war auf jene Wände festgeleimt. Ein auftretender Schauspieler erschien nicht aus einer offenen Neben-Kulisse oder durch eine Thür von Seide, sondern er öffnete die Pforte wie eine wirkliche Hausthür. Auf Zimmerthüren, wo eine seidene Flügeltapete nach klassischer Sitte hingehörte, waren die alten Dekorationen nicht eingerichtet. Alles spielte unter freiem Himmel und auf offener Straße.

Sobald der Vorhang fiel, erkannten die Zuschauer an den Kulissen, was gespielt werden sollte. Zeigten sich Gebäude mit Giebeln, mit Säulen und Statüen, so war es eine Tragödie; denn jene Verzierungen gehörten ausschließlich dem tragischen Lokal, den Tempeln und Pallästen. Privathäuser mit Balkons und Fenstern ließen eine Komödie erwarten, und ländliche Ansichten, Höhlen, Bäume, Berge, deuteten auf ein Satyrstück. Man darf nur an des Aeschylus Agamemnon, Menanders Andria, Euripides Kyklopen denken. Zuweilen schmückte sich auch die Tragödie mit landschaftlichen Dekorationen. Man erblickte eine Aussicht auf's Meer in der Iphigenia in Aulis, eine wilde Gegend im Philoctet, im gefesselten Prometheus beides zugleich. Nach dem Vitruv hieß der Künstler, dessen sich Aeschylus zum Ausmalen seiner Dekorationen bediente, Agatharchus. Nach dem Aristoteles soll Sophokles die Scenographie aufs höchste getrieben haben. Die Anekdote des Plinius von den Raben, welche ein gemaltes Ziegeldach auf der Bühne für ein wirkliches angesehen und herbeigeflogen, um sich

darauf niederzulassen ist daher in dieser Hinsicht sehr interessant. Was die Beleuchtung anbetrifft, so fiel alles Künstliche weg, weil die Stücke sämmtlich im Freien gespielt und bei Tage aufgeführt wurden. Wie sie eigentlich die nächtlichen Scenen vorgestellt haben, wie z. B. der berühmte Kriegsstreich des Odysseus und Diomedes, die im Dunkel der Nacht ins Thrazische Lager schleichen und die Rosse davon reiten, ist nicht bekannt. Nach Peucer's Meinung mögen einige Kulissenwärter bei dergleichen Verwandlungen der Tageszeit bereit gestanden haben, um in dem Augenblick eine sonnendichte Decke über die Bühne zu ziehen, vielleicht von Cicilischem Fries, den die frühern Fragmentisten der Pandekten als besonders widerhaltig anpreisen.

Die Theatermaschinerie muß bei den Alten schon sehr ausgebildet gewesen seyn. So z. B. arbeiteten die Maschinen im gefesselten Prometheus unaufhörlich; so erscheint der Chor der Okeaniden in der Luft auf einem Drachenwagen, bald reitet Okeanos selbst auf einem Hippogryphen, zuletzt that sich sogar die Erde auf, der Donner rollt, Prometheus versinkt. — In den Persern steigt Darius Schatten aus der Unterwelt. In einer verlornen Tragödie desselben Meisters kam eine Scene vor, wo zu gleicher Zeit über und auf der Bühne gespielt wird; nämlich: das Stück stellt den Tod Memnons durch Achilleus vor; in dem Augenblick nun, da beide Krieger auf der Bühne an einander gerathen, eilen ihre Mütter, Eos und Thetis zu Zeus, der über der Bühne auf seinem Olympischen Throne sitzt, und flehen fußfällig um der Söhne Leben. Um die Homerische Situation zu vollenden, greift der Götter und Menschen Vater zu der entscheidenden Wage, legt in jede Schale ein Heldenleben und wägt Memnon den Tod zu, wozu doch gewiß Maschinerie gehört.

Eine schwebende Götter-Erscheinung, bei den Alten wegen ihrer Gewöhnlichkeit zum Sprichwort geworden, war den Griechischen Choragen eine kleine Mühe; sie würden über uns lachen, wenn sie unsere Anstrengungen dabei sehen. Die Oper Oberon käme gewiß öfter an die Reihe, hätte sie nicht die paradoxe Scene, wo der Elfenkönig auf einem Wagen herniederfährt. Die Geister erscheinen theils wie bei uns, durch Druckwerke aus der Tiefe gehoben, theils auf sogenannten Charonstreppen emporsteigend. Bisweilen, um das Schauerliche einer Scene zu steigern, fing es an zu donnern, welche Operation man damals durch Kieselsteine bewirkte, die aus vollen Schläuchen, bald stärker, bald schwächer in eiserne Kessel rollten. Hatte es der Dichter auf Ueberraschung angelegt, oder sollte den Zuschauern etwas bekannt werden, was hinter der Bühne vorging, so gab sich die Kulisse plötzlich auseinander und eröffnete die Aussicht in den Hintergrund.

Die Larve oder Maske auf der Bühne der Alten war anfangs bloß rohe Verzerrung, Aeschylus gab ihr erst eine regelmäßigeres Gesicht, und sorgte dafür, daß die Züge und Geberden mit der Natur und dem Charakter der Person übereinstimmten, die sie umthun sollte. So entstand die Charaktermaske, welche sogleich ankündigte, ob der Schauspieler, der sich darunter verbarg, eine Königin war oder ein Heros, ein Bote, ein Silen, ein Greis oder ein Mädchen, eine duldende Niobe oder eine wilde Medea. Die vollständige Maske theilte sich in zwei Hälften; auf dem Vordertheile war das Gesicht, hinten ein falsches Lockenhaupt; an den Seiten hielten sie durch Heftel zusammen, so daß sie den Kopf des Schauspielers völlig einschlossen. Die Masken hatten wohl alle Augenlöcher, weil der Schauspieler sonst nicht hätte sehen können; aber der Ausschnitt

um den Mund fehlte bei mehreren, zum Zeichen, daß sie stummen Personen angehörten, z. B. Soldaten, Schildknappen, Zofen. Daß die Oeffnungen um die Augen völlig freie Durchsicht ließen, sagt uns Cicero, der zum Lobe eines sehr lebhaft spielenden Akteurs ausdrücklich bemerkt, es hätten die Augen desselben aus der Maske gleichsam hervorgeblitzt. Der Ausschnitt am Munde erscheint bald größer, bald kleiner; am größten in einigen Herkulanischen Gemälden. — Die Solen, auf welchen ein Ajas, ein Diomedes, ein Agamemnon einherschritten, hatten oft 4 bis 5 Zoll Höhe; man hatte Handverlängerungen, falsche Rücken, falsche Bäuche, um das Ebenmaaß herzustellen, und wie der tragische Mantel (Palla) das ganze riesenmäßige Flickwerk von oben, so bedeckten weit herabflatternde Untergewänder das Mißverhältniß der Kothurne. Denkt man sich nun zu einer solchen Figur noch die hohe Maske; und einen durch vieljährige phonaskische Uebungen und selbst durch das Schalloch des Maskenmundes verstärkte Stentorstimme, so mag es wohl wahr seyn, was Philostratus von den Einwohnern der Stadt Hispalis in Spanien erzählt, daß sie nämlich bei der ersten Aufführung einer Tragödie vor Schrecken über die auftretenden Riesen davongelaufen wären; daß übrigens die Griechen den Pathos oft überschritten haben mögen, geht aus dem Gesetze hervor, welches die Zahl der Choristen für die Tragödie ein für allemal auf funfzehn herabsetzte. Indessen ließ man der Komödie, sowohl in Betreff der Dekorationen, als des Kostümes, den freiesten Willen. In den Fröschen des Aristophanes erschien der Chor in einer Froschmaskerade, in den Vögeln mit Schnabel und Federn à la Papageno, in den Wespen mit hinten hervorstehenden langen Stacheln ꝛc.

Ueberhaupt wurden die Theater der Alten, mit einer ausserordentlichen Pracht und Kunst von den geschicktesten Baumeistern und Mechanikern aufgeführt, eben so sorgte man auch mit gleicher Aufmerksamkeit für die Auszierung derselben, und letzteres um so mehr, da dieselbe sehr viel beitrug, den Eindruck des Schauspiels auf die Gemüther der Zuschauer zu befördern und zu verstärkern. Diese Verzierungen der Bühne waren aber jedesmal, sowohl der besondern Art des Schauspiels, als auch der individuellen Beschaffenheit des Stücks angemessen, so stellte, wie schon oben bemerkt worden, die tragische Bühne der Würde hoher und königlicher Personen gemäße Verzierungen vor, als, wie schon oben angeführt worden, Palläste, Statüen ꝛc.; die komische Bühne, solche Dekorationen, die sich für den aus dem gemeinen Leben hergenommenen Gegenstand der Komödie schicken; die satyrische Bühne war mit Bäumen, Höhlen, Bergen und andern ländlichen Sachen geschmückt, so wie es das satyrische Drama und die dabei handelnden Personen erforderten. Vitruv sagt: Satyricae ornuntor arboribus speluncis, montibus, aliisque rebus agrestibus, in topiarii operis speciem efformatis. Der Ausdruck Opus topiarium bezeichnete aber bei den Römern theils wirkliche, durch die Kunst gezogene, Lauben, bedeckte grüne Gänge, aus Buschwerk bestehende, durch die Gartenscheere gebildete Wände mit allerlei Figuren, und nach regelmäßigen Planen eingetheilt, mit Buxbaum eingefaßte Terrassen und Beete, theils eine Wandmalerei, die solche Werke eines Kunstgärtners vorstellt. Diese letzte Art der Wandmalerei war bei der Verzierung der Theater sehr gewöhnlich, und Plinius führt den Maler Ludius zu den Zeiten des Augustus als einen Meister in dieser Kunst an. Die schon oben erwähnte Figur zeigt die Hälfte eines Römischen Am-

phitheaters. Man muß sich hierbei den ungeheuren Mechanismus denken, mit welchem Curio zwei solche Hälften (wahrscheinlich auch von Holz), die am Morgen noch neben einander standen und so eben dem Volke dramatische Darstellungen geboten hatten, gegen Abend in ein Amphitheater zu Venationen und Thierhätzen zusammenschraubte. Auch müssen, ausser den Schaubänken, die Korridors, in der oben angezeigten Figur, nicht übersehen werden, die in mehreren Etagen ausserhalb um das Gebäude herumlaufen. Fig. 7906 und Fig. 7907 sind Kothurne mit Schnüren, die Solen davon kommen auf alten Monumenten nicht leicht höher vor; für einen tragischen Kothurn müßte jedoch die Unterlage immer noch vier bis fünfmal, so stark seyn. Man fertigte sie gewöhnlich aus Leder oder aus Kork. Der Kothurn mit dem Löwenkopfe, Fig. 7908 gehörte zur vollen Rüstung. Fig. 7909 zeigt die eigentliche Fußbekleidung der alten Komödie und des bürgerlichen Griechenlebens der Soccus. Er ging bis über den Knöchel, war gewöhnlich saffrangelb und hatte Streifen. Fig. 7910 zeigt eine ganze Larve von der rechten Seite, mit einem Diadem und hinten herabhängenden Locken. Fig. 7911 ist eine Maske von vorn, mit Augenlöchern, wahrscheinlich weiblichen Geschlechts; vorn und seitwerts herablaufende Zöpfe. Fig. 7912 hat einen Knebelbart, der Mund steht weit offen, die Haupthaare mit einem grauen Ueberzuge verdeckt. Fig. 7913 stellt eine komische Maske vor, wie es scheint haarlos, jedoch mit Bart.

Um eine ungefähre Uebersicht, wie der Schauplatz bei den Alten verändert wurde, und die Dekorationen verschieden waren, zu geben; auch wie jedesmal die Kleidung der Acteurs den besondern Beschaffenheiten des Stücks gemäß eingerichtet waren, mag hier die Beschreibung des pantomimischen Drama,

des Urtheils des Paris, die uns Apulejus gegeben, hier einen Platz finden. Der Schauplatz, sagt Apulejus, war ein Berg von Holz, jener idäische Berg, welchen Homer in seinem Gedichte so berühmt gemacht hat, der Bau desselben und seine Zurüstung hatten eine ungemeine Höhe. Ueberall sah man grüne Büsche und lebendige Bäume auf demselben, gleich als wenn sie dort gewachsen wären. Oben auf der Spitze hatte die Hand des Künstlers eine fliessende Quelle angebracht, aus der ein Bach herabrauschte. Hier und da weideten auch einige wenige Ziegen, und ein junger Mann stellte dabei den Hirten vor. Es war Paris, schön gekleidet. Ueber die Schultern flatterte ein prächtiges Gewand, nach Art der Phrygischen Hirten, seinen Kopf bedeckte eine goldene Tiare. Auf ihn folgte ein fast nackter Knabe, dessen Schnltern ein kurzes Mäntelchen bedeckte; er zeichnete sich besonders durch sein gelbes Lockenhaar und durch die goldnen Federn auf seinem Hute aus, welche der Aehnlichkeit der Farbe wegen daran angebracht worden waren, und zwischen den Haaren hervorragten, ja überhingen. An dem Schlangenstabe und am Hute gewahrte man, daß er den Merkur vorstellte. Er trat tanzend und mit großer Geschwindigkeit auf, reichte den in der rechten Hand haltenden vergoldeten Apfel dem Paris, dem er auch zugleich den Auftrag des Jupiters durch Zeichen mit dem Kopfe bekannt machte. Kaum hatte er sich dieses Auftrages entlediget, so eilte er auch schon wieder davon, tanzte ein paar Schritte mit einer reizenden Behendigkeit rückwärts und verschwindet plötzlich aus dem Gesichte. Ihm folgte ein Mädchen, mit artiger Miene, welches in seinem Gesichte viel Ehrbarkeit und Tugend blicken ließ. Es sah der Juno ähnlich; denn es hatte nicht nur ein weißes Diadem auf dem Kopfe, sondern auch

einen Zepter in der Hand. Mit derselben sprang zu gleicher Zeit noch ein anderes hervor, das man für die Minerva halten konnte. Der Kopf war mit einem glänzenden Helme bedeckt und um denselben wand sich eine Krone von Oelzweigen. Dieses Mädchen warf einen Schild in die Höhe und schwang den Spieß, wie Minerva, wenn sie sich in der Schlacht befindet und ficht. Jetzt trat nun auch das dritte Mädchen auf, welches sich durch seine Schönheit sehr auszeichnete. Es bezeichnete durch seine Reitze und durch seine ambrosische Farbe die Venus im jungfräulichen Zustande; sie war ganz nackt, ohne die geringste Hülle und Bekleidung, nur ein dünnes seidnes Schürzchen verschattete die durchscheinende Schaam. Dieses Schürzchen wurde aber durch ein forschendes Windchen bald muthwillig zurückgeweht, und deckte durch seine Verrückung die Blume der ersten Jugend auf; bald bließ es auch ausgelassener um sich so zärtlich, als es konnte, anzudrücken und die ganze Wollust der Glieder malerisch und gleichsam im Umrisse zu verschürzen. Selbst auch die Farbe der Göttin gab durch die Vertheilung ihrer Schönheit mehr Erhebung. Der Leib war hell und glänzend weiß, weil sie vom Himmel herunter kommt, und Wasserblau färbte sich ihr Gewand, weil sie aus dem Meere wieder empor steigt. Alle diese Jungfrauen, welche die Göttinnen vorstellen sollten, hatten ihre eigene Begleitung bei sich. Bei der Juno waren Castor und Pollux, welche sich mit ihren runden Helmen auf dem Kopfe und mit dem Sterne auf der Spitze auszeichneten. Diese beiden waren gleichfalls nur Schauspieler. Dieses Mädchen machte unter einer muthwilligen Symphonie der Flöte ganz gelassen und ruhig einige Schritte vorwärts, gebärdete sich in seinen Mienen und Bewegungen ohne angenommenen

Zwang und versprach dem Hirten mit schicklichen Zeichen des Kopfes die Herrschaft über ganz Asien, wenn er ihr den Preis der Schönheit zusprechen würde. Aber das zweite Mädchen, welche aus der Rüstung zu schließen, die Minerva vorstellen sollte, hatte zu seiner Bedeckung zwei Knaben bei sich, jene zwei Waffenträger, welche die Kriegesgöttin sonst gewöhnlich in der Schlacht begleiten, den Schrecken und die Furcht, und diese tanzten unter allerlei Sprüngen mit bloßen Schwerdtern. Hinten, auf ihrem Rücken bließ ein Pfeifer den Sturmtanz in einer Mischung von tiefen und hohen Tönen, fast wie auf einer Trompete, um den Tanz Geschwindigkeit, Muth und Lebhaftigkeit zu geben. Der Minerva sah man aber die Unruhe an ihrem ganzen Kopfe an. Der Anblick in ihren Augen war drohend; sie tanzte sehr behende unter verschiedenen Schwenkungen und Touren im Kreise, mit muthiger und munterer Geberde, und gab dem Paris zu verstehen, daß wenn er ihr den Preis der Schönheit überlassen würde, daß sie ihn durch ihre Unterstützung tapfer und durch eine Menge Trophäen berühmt machen würde. Jetzt stellte sich die Venus mit vieler Anmuth und mit allgemeinem Beifall der Zuschauer mitten auf die Bühne, umgeben von einem ganzen Völkchen muntrer Knaben. Man hätte diese kleinen Knaben für wahrhaftige Amors halten können; denn sie waren so rundlich, und fleischigt und milchweiß, als wenn sie den Augenblick erst aus dem Himmel geflogen wären. Sie hatten nicht nur kleine niegliche Flügel und Pfeile, sondern ihre ganze Haltung paßte auch auf die ausnehmende Schönheit ihrer Gebieterin; sie leuchteten derselben mit hellen Fackeln, gleich als wenn sie zur Hochzeit gehen sollte. Von allen Seiten her umgaben sie die schönsten und niedlichsten Kinder von eheloſen

Mädchen. Die drei Grazien auf der einen und die schönen Horen auf der andern Seite. Sie machten das niedlichste Chor von der Welt aus, streuten Kränze und Blumen und schmeichelten ihrer Gebieterin, der Göttin der Wollust mit den Erstlingen des Frühlings. Jetzt stimmte die Symphonie auf den Flöten im feinen und hohen Tone, mit einer so schmelzenden Harmonie die Lydische Melodie an, daß die Herzen der Zuschauer in sanften und wollüstigen Empfindungen zerflossen. Selbst Venus war dadurch noch liebreizender und kam nach und nach in eine sanfte Bewegung. Ihre ersten Schritte waren langsam und abgemessen, so, als wenn es schien, daß sie sich noch bedächte; nur am leichten Spiel der Federn und den allmähligen Neigungen und Bewegungen des Kopfes merkte man, daß sie zu gehen anfing. Die sanften, lieblichen Töne der Flöte erwiederte sie mit eben so zarten Geberden. Bald liebäugelte sie, bald that sie mit den Augen empfindlich und drohete, und manchmal schienen ihre Augen zu tanzen. Wenn sie dem Preisrichter näher kam, schien sie mit einem Blicke auf ihre Arme zu versprechen, daß sie dem Paris die schönste Frau zur Belohnung geben würde, eine Frau, welche ihr gleichen würde. Der junge Phrygier gab ihr so fort den goldnen Apfel, den er in der Hand hielt, mit bereitwilligem Herzen, als Beweis ihres erhaltenen Sieges."

So war die Darstellung des Griechischen Schauspiels. Da es übrigens bei den Griechen nicht Sitte war, daß das schöne Geschlecht, wie schon oben erwähnt wurde, die Bühne betreten durfte, so konnte man sich auch leicht denken, wie es mit den Weiberrollen beschaffen seyn mußte. Es war eine wahre Unnatur alle weibliche Rollen in den Händen der Männer zu sehen. Eine Anmaßung, das zarte Spiel des weiblichen Organismus durch männliche Unbe-

holfenheit zu entweihen. Es kann seyn, daß die weite Entfernung von der Bühne den Betrug erträglicher macht; es kann auch seyn, daß es einige Frauenacteurs gegeben hat, die sich theils in die weibliche Manier überhaupt sorgfältig einstudirt, theils durch mühsame und fortgesetzte Uebungen ihre Sprache zwangen, das Geschlecht zu verläugnen und allmählig die sanftere Modulation des weiblichen Accents anzunehmen; allein man muß in dieser Einrichtung nur die Klippe erblicken, an welcher alle Illusion scheitern muß. Es scheint aber, als wenn es einige Schauspieler in der Darstellung weiblicher Rollen zu einer Art Vollendung gebracht haben; so soll ein gewisser Pollus Meister in dieser Kunst gewesen seyn. Einstmals hatte er, wie Gellius erzählt, die Rolle der Electra in dem bekannten Sophokleischen Trauerspiele. Die Scene, in welcher Electra die Urne umfängt, die den Staub ihres Bruders Orestes birgt, hat schon an sich viel Angreifendes. Um jedoch einen vollständigen Sieg über die Gemüther der Zuschauer davon zu tragen, ließ Pollus, dem eben ein geliebter Sohn gestorben war, für jene Scene den Abscheukrug desselben aus dem Grabmahle herbeibringen, schloß ihn inbrünstig in seine Arme und spielte mit so schrecklicher Wahrheit, daß kein Auge ohne Thränen blieb. Die Komödie, die in vielen Dingen das Dekorum vernachläßigte, mochte sich auch wohl in diesem Stücke mehr Freiheit erlauben. Wenigstens wittern scharfsinnige Alterthumsforscher in den drei Göttinnen, die im Frieden des Aristophanes vorkommen, in der Irene, Opora und Theoria, maskirte — Freudenmädchen. Die Römer waren in diesen Stücken liberaler; sie ließen nicht bloß in den Mimen, sondern auch in den Dramen wirkliche Frauenzimmer auftreten; jedoch hatten auch oft Männer weibliche Rollen; man denke nur an Nero, der dem zuschauenden

Volke jedesmal verrieth, welche Dame eben sein Herz beherrschte; denn ihr mußte die Maske, die er als Schauspieler trug, vollkommen gleich sehen. Man gewahrt hieraus, wie Griechen und Römer bei ihren Darstellungen im Theater verfuhren.

Nach unserer heutigen Einrichtung ist das Theater eine am Ende eines großen Saales aufgebauete Bühne, welche durch Vorhänge und Kulissen in kleinere Partheien abgetheilt werden kann, hinter welche die Schauspieler abtreten und sich den Augen der Zuschauer entziehen können. Es stellt sich durch Hülfe der Kulissen, besondes des Hintergrundes, perspectivisch dar, welches auch theils wegen der Zuschauer in den Seitenlogen geschehen muß, theils auch, damit der Platz um so tiefer zu seyn scheint. Da die Verschiedenheit der Handlungen auch eine Verschiedenheit des Platzes erfordert, so muß das Theater durch Verkürzung oder Verlängerung des Platzes, durch Dekorationen und Maschienen verändert werden können, zu welchem Zwecke der Fußboden und die Decke mit verschiedenen Oeffnungen, Walzen und Hebeln versehen, der erstere überhaupt auch hohl seyn muß, theils wegen der für die Tänzer bei Balleten vortheilhaften Elasticität, theils damit, wenn es die Handlung erfordert, durch weggenommene Bretter, Höhlen und Abgründe gemacht werden können. Vorn am Theater, vor dem Orchester ist eine Oeffnung, die durch ein übergesetztes Pult vor den Augen der Zuschauer verdeckt wird, worunter sich der Soufleur befindet; man nennt diese Einrichtung daher auch den Soufleurkasten. Dicht vor dem Theater schon im eigentlichen Parterre, ist der Platz für die Musiker oder das Orchester, dann folgt das Parterre, welches in einigen Theatern noch besondere Abtheilungen hat, die man gesperrte Sitze oder Sperrsitze nennt. Zu dem

Parterre gehören auch die Logen. Der unterste Theil des Parterre hat eine allmählige Erhöhung, damit die hintersten Zuschauer über die vordersten hinweg sehen können und da das Parterre oder Amphitheater zirkel- oder ovalrund angelegt ist, so können auch von allen Seiten Logen oder kleine Gemächer angebracht werden, deren, nach der Höhe des Saals, zwei bis drei übereinander gebauet sind. Bei den sogenannten National- oder Hoftheatern, welche schon nach dem Bedürfniß einer großen Zuschauerzahl eingerichtet sind, giebt es drei Logenreihen übereinander, als der erste, zweite und dritte Rang Logen, dann folgt die Gallerie, welches die oberste Reihe ist. Unten, auf dem Parterre, befinden sich zu beiden Seiten die Parquetlogen. Gleich über dem Parterre, im ersten Range, der Bühne gegenüber, befindet sich die Königliche Loge, darüber das erste sogenannte Amphitheater und darüber das zweite. Die Sperrsitze auf dem Parterre, das Parquet und der erste Rang Logen wird am höchsten geschätzt; dann folgt das Parterre und der zweite Rang Logen u. s. w. Die Gallerie ist der schlechteste Platz. Dies wäre nun eine ungefähre Uebersicht von dem Innern eines Schauspielhauses. Wie das Aeußere gestaltet seyn muß, hängt freilich bei öffentlichen sogenannten National-Theatern von dem Geschmacke der Regierung und des Baumeisters, der den Entwurf vorlegt, ab. Am besten ist es, wenn es nur einfach, jedoch so construirt wird, daß ein jeder gleich ahnet, daß ein dergleichen Gebäude zu öffentlichen Schauspielen bestimmt ist. Es muß also schon von außen den Charakter seines Innern an sich tragen. So würde hier zum Beispiel das neu erbaute Schauspielhaus in Berlin, auf dem Gensd'armes Markt, welches in den Jahren 1819 und 1820 nach Schinkel's Entwurf auf der Stelle, wo das im Jahre 1817 durch

einen Brand zerstörte, von Langhans in den Jahren 1800 bis 1802 erbaute Schauspielhaus gestanden hatte, aufgeführt wurde, als Muster dienen können, wovon Fig. 7914 eine Ansicht giebt. Das ganze Gebäude ist 245 Fuß lang, die Seitenflügel sind 115 Fuß tief, die hervortretende Hauptparthie in der Mitte, ohne den Peristyl, ist 160 Fuß tief. Der Peristyl mit seiner großen Treppe tritt noch um 52 Fuß hervor und ist 85 Fuß breit. Die Höhe des hohen Mitteltheils des Gebäudes ist vom Pflaster bis zur obersten Frontispice-Spitze 102 Fuß, mit der Gruppe des Apollo aber 120 Fuß. Die Seitenflügel bis zur Spitze des Frontispice 78 Fuß. Das Gebäude hat die Hauptfronte auf dem Platze, dem Seehandlungsgebäude gegenüber. Es ist ein Peristyl von sechs Jonischen Säulen getragen, zu welchem man auf sieben und zwanzig Stufen in die Höhe steigt. In dem Frontispice, welches diese Säulen tragen, ist die Geschichte der Niobe in hoch erhabener Arbeit nach Tiek's Modellen vorgestellt. Unter der Treppe ist eine Halle, wo die Wagen unterfahren, um im Trocknen aussteigen zu können. Ein starker Vorbau, gegen welchen sich das Peristyl, lehnt, giebt an jeder Seite der erwähnten Halle ein besonderes Vestibüle für die Fußgänger, welche dadurch mit den Wagen gar nicht in Berührung kommen. Die Mitte des Gebäudes, hinter dem Peristyl, hebt sich weit über die Seiten empor und hat ebenfalls ein Frontispice, sowohl nach dem Platze heraus, als nach der Charlottenstraße. In dem erstern ist in hocherhabener Arbeit dargestellt: in der Mitte Eros vor dem Throne stehend, zur Rechten eine Psyche in knieender Stellung von heiterem Charakter, einen Epheukranz haltend vor einer komischen Maske; zur Linken in ähnlicher Stellung eine Psyche von tragischem Charakter, vor einer tragischen Maske; die

letzten Winkel sind auf der rechten Seite mit zwei Schwänen auf der linken mit zwei Schlangen ausgefüllt; die Spitze des Frontispice trägt den Apoll in einem Wagen, der von zweien geflügelten Greifen gezogen wird. Auf der Spitze des Frontispices, an der Charlottenstraße, steht ein Pegasus. Die Seitenecken der beiden Frontispice dieses hohen Mittelgebäudes zieren große Schalen. Sämmtliche freie Skulpturen dieses oberen Baues sind nach Rauch und Tiek's Modellen aus Kupfer getrieben. Der hohe obere Theil bildet eine Art von Tempelgebäude für sich und ist ringsum mit einer Pilasterstellung umgeben, zwischen welchen die Fenster angebracht sind. — Zu beiden Seiten dieses mittleren Baues lehnen sich Flügel, welche die Höhe des Peristyles haben und gegen die Taubenstraße, so wie gegen die Jägerstraße hin mit großen Frontispicen verziert sind. In dem ersten dieser Frontispice sind die Sänger und Musiker der alten Welt, in dem zweiten die Theaterdichter in hoch erhabener Arbeit nach Tiek's Modellen dargestellt. Die Spitzen dieser beiden Frontispice und diejenigen über dem Peristyl tragen die Statuen der neuen Musen, nach Tiek's Modellen. Ein Unterbau in der Höhe der großen Treppe vor dem Peristyl geht rings um das Gebäude, über diesen ist die oben erwähnte Pilasterstellung an allen Facaden durchgeführt. Auf den zu beiden Seiten, nach Art der alten Tempeltreppen, hervorspringenden Treppenwänden am Peristyl werden noch Bacchus und Ariadne, auf ihren Thieren sitzend, in kolossaler Größe aufgestellt. Ein Mehreres über das Innere dieses Gebäudes, weiter unten.

Was die Bühne oder den Ort anbetrifft, in dem die Handlung eines Schauspiels vergeht; so kann die Scene oder der Ort der Handlung entweder einen Raum andeuten, der eben so groß und kleiner,

als die Bühne, oder viel größer, als jene ist. Zum erstern Fall gehören alle Scenen, welche kleine verschlossene Räume vorstellen; zum zweiten alle diejenigen, welche freie Gegenden oder sehr große verschlossene Räume versinnlichen sollen. Die erste Art von Scenen soll man nach Catel am besten durch drei in Winkeln an einanderstoßende Wände, die mit einer darauf liegenden Decke verbunden werden, vorstellen. Diese Methode kommt der Wahrheit am nächsten und läßt der Malerei nur übrig, alle positive Erhöhungen und Vertiefungen der Gesimse, der Fenster und Thüren ꝛc. vorzustellen. Die zweite Art von Scenen muß, da sie den effectiven Raum der Bühne anscheinend überschreitet, durch ein Gemälde ausgedrückt werden, das mit aller der Wahrheit, welche durch Malerei erreichbar ist, den Zuschauern den Ort der Handlung versinnlicht.

Bei ihrem Ursprunge waren die Theater der Neueren nichts anders, als lange Säle, welche vorher keine andere Bestimmung hatten, dann aber eiligst zu diesem Behufe eingerichtet wurden. Dies war der Fall mit den ersten Italienischen und Französischen Theatern. Diese Säle wurden nun in zwei Theile getheilt, wovon der erste den Zuschauern zum Aufenthalt diente und in dem andern wurde die Bühne errichtet. Diese Bühne mußte nun ihrer Natur nach lang und schmal seyn. Dem Dekorateur blieb daher nichts übrig, als die langen schmalen Seiten und die Decke durch die unter dem Namen von Kulissen und Sophiten bekannte Schirme zu verbergen. Als man späterhin eigene Gebäude zu diesem Zwecke zu errichten anfing, da thaten die Baumeister weiter nichts, als das sie das alte schon vorhandene nachahmten. Um aber dieses Verfahren auch mit Gründen zu unterstützen, gaben sie vor, daß die eliptische Form des Theaters, der

Zuschauerraum, einzig und allein die Eigenschaft habe, den Schall deutlich zu den Ohren der Zuhörer zu verpflanzen. Da man nun die durch einen Brennpunkt gezogene, die größere Axe perpendikulär durchschneidende Ordinate zur Breite des Prosceniums annahm, so fiel dieses immer sehr schmal aus. Man mußte nun, um den zur Handlung nothwendigen Raum zu gewinnen, mit der Bühne in die Tiefe gehen, und da blieb nun freilich nichts übrig, als die alten Kulissen und Sophiten beizubehalten, wenn man die Decke und die Seitenwände der Bühne den Augen der Zuschauer verhangen wollte. Eine zweite wahrscheinliche Ursache der Beibehaltung der Kulissen ist folgende: Durch die längliche Form und die gleichförmige Stellung der Kulissen, so wie durch die Wiederholung eines und desselben Gegenstandes in abnehmender Größe auf diese Rahme, erfolgt die optische Täuschung, daß der positive Raum der Bühne außerordentlich tief erscheint; wenn nun die auf den Kulissen vorgestellten Gegenstände recht bunt gemalt und grell erleuchtet werden, so macht die Scene einen überraschenden Effect, der aber nur auf die größere Menge kräftige Wirkung thut, den Kunstsinn besitzenden Gebildeten aber kalt läßt. Zu Anfange oder in dem ersten Lüstre des gegenwärtigen Jahrhunderts fühlten die neuern Dekorateure, namentlich in Berlin, schon diese Fesseln, die ihnen das enge Zusammenstellen der Kulissen in Ausübung und Vervollkommnung ihrer Kunst anlegte, und suchten sich schon dadurch von dem alten Schlendrian loszumachen, daß sie die Zahl der Kulissen, so viel, wie möglich, verminderten, und statt diese, nach der alten Methode, nach dem Mittelpunkte der Scene hin zusammenzuziehen, dieselbe lieber nach hinten weiter auseinander stellen, um für ihr Bild eine große Fläche auf der Hinterwand zu gewinnen, und unsere neue-

sten Künstler in diesem Fache, ein Gropius, Gerstenberg ꝛc. gehen noch weiter. Ob übrigens unsere Dekorationen oder Scenenbilder den Zweck, uns eine Scene so weit zu versinnlichen, als es die Gränzen der Malerei erlauben, erreichen, wird man aus Folgendem gewahren. Die erste Forderung, die wir an jedes Bild thun, besteht darin, daß es den zu malenden Gegenstand sowohl im Ganzen, als in seinen Theilen der Form noch so treu darstelle, wie er sich uns in der Wirklichkeit zeigt. Die allgemein eingeführten Dekorationen bestehen aus mehreren hintereinander gestellten, senkrecht stehenden Rahmen und horizontal aufgehängten Streifen, die sich an eine dahinter befindliche, den Hintergrund der Bühne bekleidende, Decke anschließen, und in Verbindung mit derselben ein Gemälde erzeugen, welches dem getäuschten Sinn so erscheinen soll, als wenn es auf eine ebene Bildfläche gemalt worden. Da aber gewöhnlich der Fall eintritt, daß ein auf dem vordern Rahmen gemalter Gegenstand, auf dem zweiten, dritten, vierten und den darauf folgenden fortgesetzt ist, so muß durch diese Zerstückelung die wahre Form der Dinge zerstört und der Gegenstand im Bilde unkenntlich werden. Man kann hier zwar einwenden, daß diese Bilder, vermöge der Regeln der Perspective, so anzuordnen sind, daß in einem gewissen angenommenen Standpunkte, alle auf jeden einzelnen Rahmen gemalte Parthien so in ein Ganzes zusammentreffen, daß sie, wie auf eine Fläche gemalt erscheinen; allein wenn man dieses auch zugiebt, so können diese Bilder schon darum nicht ihre Bestimmung erfüllen, weil der Zweck derselben nicht darin besteht, nur von einem Zuschauer gesehen zu werden. Auch ist bei aller nur möglichen Richtigkeit der Perspective doch nie zu vermeiden, daß selbst der im Augenpunkte placirte Zuschauer durch die verschiedene

Beleuchtung die einzelnen Abschnitte oder Kulissen bemerkt, und so wie ihm diese auffallen, so ist die Täuschung verloren. Die Dekoration ist und bleibt für ihn eine Zusammenstellung von gemalten Schirmen, auf welchen er einzelne Gegenstände entdeckt, deren Zusammenhang er nur durch das größere Gemälde der Hinterwand begreift. Man will hiermit nicht sagen, daß der Zuschauer, bei der unten anzuführenden Art von Scenen-Gemälden, sich einbilden könne, oder soll, das ihm vorgestellte Bild sei Wahrheit, weil eine solche Täuschung ausser den Gränzen der Kunst liegt. Der Maler kann daher, wenn er die Wirkungen der Natur treu kopirt, die Phantasie des Zuschauers so in Besitz nehmen, daß sie für den Augenblick das Bewußtseyn der sie umgebenden Wirklichkeit verliert und das Gemüth zu jenen Gegenständen hinüberzieht, die das Bild darstellt. Wie matt ist dagegen der Eindruck eines Bildes, an dem man beständig nur Leinwand und Farbe sieht. Was nun die Gemälde zu der oben erwähnten zweiten Art von Scene anbetrifft, so wie überhaupt von einer ganzen Theater-Einrichtung nach einem neuern Plane, dienen zuerst folgende Erklärungen der Figuren.

Fig. 7915 zeigt den Grundriß von der Bühne und dem halben Theater, in der Höhe der obersten Gradine der ersten Abtheilung des Parterre. Die andere Hälfte ist dieser gleich.

1) Das Orchester.
2) Die vordern Bänke des Parterre.
3) Der Raum für Stehende.
4) Der Raum für Stehende unter der fürstlichen Loge.
5 u. 6) Eingänge ins Parterre.
7) Abonnenten-Plätze.
8) Eingänge zu diesen Plätzen.
9) Ein heitzbarer Corridor.
10) Büffet; auf der andern Seite die Commodi-täten.

11) Ein gewölbter Vestibüle, von Pfeilern getragen.
12) Die Treppe zur zweiten Abtheilung.
13) Die Treppe zur dritten Abtheilung.
14) Die Kasse.
15) Thüren zum untern Vestibüle, welche von der Kasse aus zum Eingange dienen.
16) Fünf und zwanzig Ausgänge, welche bei geendigtem Schauspiele geöffnet werden.
17) Ein äusserer bedeckter Gang.
18) Das Proscenium.
19) Das Scenenbild.
20) Die sechs vertikalen Lampen-Reihen.
21) Eine Zimmer-Dekoration.
22) Das Statisten-Ankleide-Zimmer.
23) Die darüber liegenden Akteurs-Zimmer.

Fig. 7916. zeigt den Grundriß von dem halben Theater, in der Höhe der obersten Gradine der zweiten oder Logen-Abtheilung.

24) Die Logen.
25) Die Gänge zu denselben.
26) Die fürstliche Loge.
27) Corridor.
28) Das Treppenloch.
29) Die Commoditäten; auf der andern Seite liegt das Büffet.
30) Der Corridor, mit der Treppe zur dritten Abtheilung.
31) Aeußerer offener Bogengang oder Spaziergang.
32) Glasfenster und Thüren.

Fig. 7917. zeigt den Grundriß von dem halben Theater, in der Höhe der obersten Gradine der dritten Abtheilung.

1) Die Sitze.
2) Der Gang für Stehende.
3) Der Corridor und das Treppenloch.
4) Der offene Bogengang oder Spaziergang.
5) Die Glasfenster.

Fig. 7918. zeigt die untere Ansicht der zeltartigen Kuppel.

6) Die eisernen Sparren.
7) Die dazwischen gespannten Gewölbe.

Fig. 7919. zeigt das Querprofil, und Fig. 7920. das Längeprofil.

1) Das Parterre.
2) Die zweite Abtheilung oder Logen.
3) Die dritte Abtheilung.
4) Die Eingänge zu den drei Abtheilungen.
5) Die Corridors.
6) Die Vestibüle, mit Kreutzgewölben, welche von Pfeilern getragen werden.
7) Der Corridor.
8) Offene Bogengänge oder Spaziergänge.
9) Der eiserne Sparren, mit seinen beiden Bogen, welche durch senkrecht stehende Ringe verbunden sind.
10) Durchschnitt eines jedesmal zwischen zwei Sparren liegenden Gewölbes.
11) Die vertieft liegenden Reverber-Lampen.
12) Durchschnitt des Proscenien-Bogens.
13) Die eisernen Gabeln, in welchen die eisernen Sparren mit ihren Enden eingehakt sind.
14) Das Scenenbild.
15) Die horizontal hängenden Reverber-Lampen.
16) Die Decke, welche den Bogen des Prosceniums ausfüllt.

Fig. 7921. zeigt die Hälfte der geometrisch aufgerissenen Façade.

17) Das Theater.
18) Die Bühne.

Fig. 7922. zeigt die ganze Façade.

Das Detail dieser angezeigten Figuren ist nun folgendes: Man hänge zu diesem Behufe auf derjenigen Weite, s. den Grundriß, Fig. 7915, von der innern Linie a b des Prosceniums ab, welche dem Schauspieler zum Vortrage der Handlung unumgänglich nöthig ist, ein Gemälde c d, das die verlangte Scene vorstellt. Dieses Gemälde muß so groß seyn, daß selbst der dem Proscenium sich zunächst befindende Zuschauer x das Ende desselben weder von den Seiten, noch nach oben erblickt, wie man in der Gesichtslinie x d, im Grundriß, Fig. 7915, und x e, im Quer-Profil, Fig. 7919, gewahrt; denn

jedem Zuschauer im Theater muß der Schauspieler, er mag auf der Bühne stehen, wo es auch sei, als in den Ort der Handlung versetzt erscheinen. Zur Beförderung dieser Täuschung, muß der Fußboden der Bühne, der sich vor dem Bilde ausbreitet, zu jeder neuen Scene mit derselben in wahrscheinliche Verbindung gesetzt werden. Eine über den Bretterboden der Bühne gezogene Decke von gräulicher Farbe erfüllt diesen Zweck am besten. Bei unsern gegenwärtigen Dekorationen thut der nackte Bretterboden der Bühne, der selten harmonisch mit dem Inhalte der Scene ist, der Täuschung einen gewaltigen Schaden, der noch dadurch vermehrt wird, daß der Fußboden von dem Dekorateur als horizontalfortlaufend in das Bild hineingemalt wird, wodurch man den Zuschauer zwingt, eine der Täuschung entgegenlaufende Parallele zwischen Wirklichkeit und Malerei zu ziehen. Das Scenen-Bild muß jedesmal einen tiefen oder höher liegenden Fußboden, als der wirklich sich zeigende Fußboden der Bühne haben, wenn die vorhin erwähnte Ungereimtheit vernichtet werden soll.

Wenn im Vorgrunde der Scene einige Gegenstände angebracht werden müssen, um welche der Schauspieler herumgehen soll, z. B. Bäume, Häuser ꝛc., so müssen diese Objecte auf einer, nach dem Umriß derselben ausgeschnittenen Fläche abgebildet und vor das große Scenenbild hingestellt werden. Diese Bilder dürfen nicht eine gewisse Größe überschreiten, wenn die Kosten, für die dazu gehörenden Materialien, Malerei und Erleuchtung derselben, von demjenigen Theile der Theater-Einnahme bestritten werden sollen, der bei jedem gewöhnlichen großen Theater, nach vernünftigen ökonomischen Grundsätzen, dazu verwendet werden darf. Diesemnach gebe man diesen Bildern 180 Fuß Länge und 60 Fuß Höhe. Dann werden die Kosten diejenigen aufwie-

gen, welche eine gewöhnliche Dekoration von 12 Kulissen, 6 Sophiten und einer Hinterwand für ein Theater von 40 Fuß Breite verursachen. Um nun den vorher bestimmten Zweck zu erreichen, nämlich: daß dieses Bild von den eben angegebenen Dimensionen so gestellt sei, daß auch der dem Proscenium zunächst sitzende Zuschauer das Ende desselben weder von den Seiten, noch nach oben erblicke, wird man folgenden Weg einzuschlagen haben. Man gebe dem Proscenium eine Tiefe von 20 Fuß. Die Hälfte dieser Tiefe ist zu der gewöhnlichen Vorscene, Fig. 7915. bestimmt, in der, dem Gebrauche nach, bei unsern Theatern, die Handlung vorgeht. In der andern Hälfte soll das Orchester placirt seyn. Durch diese Einrichtung wird der Zuschauer auf 20 Fuß weit von der inneren Linie der Bühne entfernt, das Bild selbst auf 20 Fuß von dieser Linie abgestellt, und der durch diese Distance entstehende Raum zwischen dem Proscenium und dem Bilde, wird der positive Raum der Bühne, der zur Vorstellung der Handlung bestimmt ist. Bei der hier angenommenen Tiefe der Bühne und Länge des Scenen-Bildes kann das Proscenium die ansehnliche Breite von 60 Fuß erhalten. Jeder, der im gemeinen Leben eine Handlung betrachten will, wird denjenigen Standpunkt wählen, in dem er die handelnden Personen en profil gewahrt. So z. B. werden die Zuschauer bei Aufzügen jedesmal eine solche Stellung annehmen, in der sie den Zug vor sich vorüber ziehen sehen können. Dieses nun auf die Bühne angewendet, wird zeigen, daß je breiter die Linie ist, auf der die Handlung en profil gesehen werden kann, die letztere um so verständlicher seyn muß. Aus diesen Gründen ergiebt sich die Nothwendigkeit, dem Proscenium so viel Breite, als möglich, zu geben. Ein zweiter Grund, warum das Proscenium möglichst breit ge-

halten werden muß, liegt darin: sehr oft tritt der Schauspieler in Verbindung mit den auf dem Scenen-Bilde gemalten Gegenständen, welche, ihrer Natur nach, öfters sehr groß sind, z. B. wenn solche Häuser, Palläste ꝛc. vorstellen. In solchen Fällen muß das Scenen-Bild nicht allein die gehörige Breite und Höhe haben, diese Gegenstände zu fassen, sondern das Proscenium selbst muß immer gehörig geöffnet seyn, um den Zuschauer die Vorstellung übersehen zu lassen.

Da die Hinterwand der gewöhnlichen Scenenbilder sehr tief in die Bühne hineinliegt, so müssen alle Gegenstände, welche mit dem Schauspieler in Verbindung treten, auf die vordere Kulissen verlegt werden, wenn anders die Zuschauer das Gesprochene deutlich vernehmen sollen, wodurch jenes Mißverhältniß zwischen den Schauspielern und den ihnen umgebenden Gegenständen entsteht, welches oft bis ins Lächerliche geht. Bei den oben erwähnten unbegränzten Scenenbildern ist dieses ein großer Vorzug, daß man nämlich auf diese sehr große Gegenstände, welche, ihren Dimensionen nach, die Bildfläche überschreiten, theilweise zeigen, und durch den vorgestellten Theil den Begriff von der Größe des Ganzen geben. Wenn z. B. der Münster zu Strasburg auf dem Vorgrunde der Bühne gezeigt werden soll, so würde in diesem Falle das Scenenbild vielleicht nur die große Eingangsthür fassen, da diese Thür aber in ihrem wahren Verhältnisse erscheint, so kann die Phantasie durch ihr einen richtigen Begriff von der kolossalen Größe des ganzen Gebäudes erhalten. Bei den gewöhnlichen Scenenbildern muß man diesen Vortheil entbehren. — Wenn der positive Raum der inneren Bühne 20 Fuß breit ist, so kann jede fortschreitende Bewegung mit Gemächlichkeit ausgedrückt werden. Denn auf diese Breite bleibt nicht

nur der nothwendige Raum zum Fortschreiten der Aufzüge, sondern es können auch hinter diesen noch einige Reihen von Statisten, welche Zuschauer figuriren, gelassen werden. Damit aber in vorkommenden Fällen die Vorstellung solcher Scenen, die nothwendig eine größere Tiefe, als 20 Fuß erfordern, deswegen nicht unausführbar bleibe, so ist hinter dem Scenenbilde ein 20 Fuß tiefer Raum vorhanden. Will man nun der Bühne eine größere Tiefe geben, so bringe man in dem Scenenbilde eine große Oeffnung, z. B. die Durchsicht durch eine Grotte oder durch die Aeste einiger hohen Bäume, oder durch einen Säulengang ꝛc. an, und lasse durch diese Oeffnung den Zuschauer in eine tiefer liegende Parthie des Bildes hineinblicken. Auf diesem Wege wird die größere Tiefe der Bühne auf eine möglichst anständige Art erreicht seyn. Jedoch gilt hier die Regel, daß die auf der vordern Gardine gemalten Gegenstände, so beschaffen seyn müssen, daß sie durch einen kräftigen Abstand von Schatten und Licht sich gegen die Gegenstände auf der hinteren Gardine absetzen, damit der Zuschauer das Daseyn zweier Bildflächen so wenig als möglich merke. Man sehe nun dagegen einen Aufzug auf einer gewöhnlichen Bühne. Mühsam windet er sich durch den schmalen Zwischenraum der hintersten Kulissen hindurch, dreht sich schlängelnd auf der Bühne herum, und kriecht eben so mühsam wieder durch die entgegengesetzte hintere Kulissen von der Bühne ab. Freier und ungehinderter betritt ein solcher Aufzug eine breite und wenig tiefe Bühne. Schon sehen ihn die seitwärts sitzenden Zuschauer; sie drücken ihr Erstaunen aus und erwecken die Neugier der andern. Jetzt wird er auch jenen allmählig sichtbar. Er zieht sich langsam über die Bühne fort, und wenn er die entgegengesetzte Seite derselben erreicht hat, so verschwindet er.

Nicht immer ist die wirkliche Tiefe der Bühne hinreichend, um den weitesten Abstand einer in großer Ferne vorgehenden Handlung auszudrücken, und doch tritt nicht selten der Fall ein, daß ein solcher Effect bezeichnet werden soll. Dieser Forderung Genüge zu leisten, verfahre man folgendermaßen: Es sollen an mehreren hintereinanderstehenden Gerüsten, deren Oberfläche aus übereinanderlaufenden horizontalen, oder schiefen Ebenen bestehen mögen, einzelne Dekorationsstücke angehangen seyn, welche, je nachdem es das vorzustellende Scenen-Gemälde erfordert, z. B. Bergrücken oder Terrassen und andere dergleichen Dinge bezeichnen. Auf der Oberfläche dieser Gerüste können Puppen von derjenigen Größe, welche die angenommene Perspective erfordert, über die Bühne herübergeleitet werden. Diese Puppen müssen so drappirt seyn, daß das Kolorit ihrer Kleidung nach der angenommenen Entfernung mehr oder minder vertrieben sei. Wenn nun einzelne Personen oder ganze Aufzüge von dem Vorgrunde der Bühne ab und in unbegränzter Ferne hin verschwinden sollen, so läßt man diese über die Bühne herüberziehen. Dann erscheinen auf der Oberfläche des nächsten Gerüstes Puppen von verhältnißmäßiger Größe, welche treue Nachahmungen der lebenden Personen sind. Nachdem diese Puppen über die Bühne geführt worden, kommt auf der Oberfläche des zweiten Gerüstes eine kleinere Art von Puppen zum Vorschein, welche ebenfalls treue Nachbildungen der wirklichen Personen seyn müssen, und so kann die Operation so oft fortgeführt werden, als übereinander stehende Gerüste angebracht worden. Von der hier vorgeschlagenen Methode, in großer Entfernung vorgehende Handlungen auszudrücken, muß man, wohl verstanden, keine vollkommene Täuschung erwarten; denn so wie das Scenen-Gemälde an und für sich selbst nur

als Symbol des wirklichen in dem Drama angedeuteten Ort der Handlung betrachtet werden kann, so wird der hier bewirkte Ausdruck von einer in großer Entfernung vorgehenden Handlung ebenfalls immer nur Conventionell und folglich symbolisch seyn. Wenn nur das Conventionelle so beschaffen ist, daß der Sinn davon sogleich begriffen werden kann, und dieser wird gewiß hier nicht verfehlt werden, da die ganze Operation die Hauptkennzeichen an sich trägt, die uns in der homogenen Naturerscheinung besonders auffallen. Ueberdies ist es bekannt, daß der berühmte Noverre sich zu diesem Zwecke des gleichen Mittels mit dem besten Erfolge bediente.

Wenn leblose Gegenstände der Scenen in Bewegung erscheinen sollen, z. B. die Luft soll sich mit Gewitterwolken anfüllen, oder die Oberfläche des Wassers sich mit Wellen bedecken, so müssen auf einer gut eingerichteten Bühne auch diese Naturerscheinungen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ausgedrückt werden. Bei den hier vorgeschlagenen Scenenbildern würde dieser Effect folgendermaßen bewerkstelliget werden können. Die Gegend selbst sei auf einer eignen Fläche gemacht und an ihrem äußersten Umriß ausgeschnitten; hinter diesem ausgeschnittenen Bilde sei die Malerei der Luft auf einer beweglichen Decke, die sich aufrollen läßt, angebracht, damit man durch diese Vorrichtung in jedem Moment der Handlung den Himmel sich allmählig verändern lassen kann. Denn wenn anfangs der Himmel heiter war, so wird man, wenn das Bild sich in die Höhe hebt, immer mehr und mehr Gewölk von der Tiefe heraus bis auf die sichtbare Bildfläche bringen können. Da nun bei der Natur-Erscheinung des aufsteigenden Gewitters sich anfangs das Gewölk auch erst nur am Horizont zeigt, und so allmählig bis zu unserm Zenith heranwächst, so

ist die möglichste Aehnlichkeit erreicht. In dem zweiten Falle, wo das bewegte Wasser vorgestellt werden soll, würde es wohl am besten seyn, die bewegten Wellen nicht zu nahe im Vorgrunde erscheinen zu lassen; denn es giebt kein zuverläßiges Mittel die Erscheinung von dem Ueberschlagen der Wellen nachzuahmen, welches doch das Charakteristische dieser Naturbegebenheit nahe am Ufer ist. Man begnüge sich die Bewegung des Wassers, welche derselben in einiger Entfernung vom Ufer eigenthümlich ist, auszudrücken, wo das Ueberschlagen der Wellen wegfällt, und diese bloß aufsteigen und fallen. Dieser Effect läßt sich aber durch einige hintereinander stehende hin- und hergeschobene wellenförmig ausgeschnittene Streifen vorstellen. Um die im Vorgrunde des Wassers vorgehende schäumende Bewegung zu verbergen, kann man das Scenenbild mit niedrigem Gebüsch oder mit Steinmassen ꝛc. anfangen lassen, hinter welchen dann in gemessener Ferne die bewegte Wassermasse sichtbar wird. Sollen nun Schiffe an dem Ufer landen und die Mannschaft das Land betreten, da kann man diese ganze Operation durch Puppen ausdrücken, welche so gestaltet seyn müssen, daß man in den auf der Bühne erscheinenden wirklichen Personen, die frühere gleichartige Erscheinung der Puppen wieder erkennt. Auch die Geisterwelt will auf der Bühne dargestellt seyn. Diese Erscheinungen können nun von unten oder von oben kommen, entweder bei Nacht oder bei Tage, es können Gebilde aus der Mythologie der Griechen und Römer, oder auch des christlichen Aberglaubens seyn. Götter und Teufel der Alten bei Tage oder bei Nacht müssen körperlich ausgedrückt werden. Sollen sie aus dem Schlunde der Erde hervortreten, so kann man hier weiter keine Regel angeben, als daß man das Loch der Versenkung durch daran gestellte Dekora-

tionsstücke verberge. Sollen sie mit einem himmlischen Gewölke umgeben uns sichtbar werden, so verfahre man dabei auf folgende Weise. In dem gemalten Himmel des Scenenbildes muß eine ausgeschnittene Wolkenparthie seyn, welche wie eine kleine Gardine allmählig hinweggezogen werden kann; sobald man nun dieselbe verschwinden läßt, muß man in eine Lücke hineinsehen können, in welcher man dann den Gott oder die Götter, durch Puppen oder Kinder vorgestellt, um die große Entfernung auszudrücken, sitzen sieht. Der Hintergrund dieser Lücke muß durch einen kleinen, mit Gewölk bemalten Vorhang begränzt seyn. Die Phantome des christlichen Aberglaubens, als Geister, Hexen, Teufel ꝛc., würde man am besten, wenn solche in der Finsterniß erscheinen, durch optische Mittel vorstellen, indem man die Bühne ganz verfinsterte und dann gegen den dunklen Hintergrund ein magisches Blendwerk auftreten ließe, weil diese Vorstellungsart mehr in der Sphäre des Bildes, das die Phantasie sich von diesen Gegenständen macht, als in dem körperlichen Ausdruck durch verkleidete Menschen zu suchen ist.

Was nun die Verwandlung anbetrifft, so verlangen die Dichter von den Directionen, daß sie in ein und demselben Schauspiele, bei Eröffnung des neuen Aktes, eine neue Scene darstellen sollen, sogar während der Handlung selbst, wollen sie diese in einen andern Ort verlegt wissen. Da nun das Herunterlassen des Vorhanges jedesmal die Beendigung eines Aktes andeutet, so darf dieses Mittel, wodurch die Verwandlung den Augen der Zuschauer entzogen wird, nicht für diesen Fall angewendet werden; denn man würde sonst das Zeichen verlieren, an dem der Zuschauer die Abschnitte in der Dichtung erkennt. Die Verwandlung der Scene darf aber dem Zuschauer auch nicht sichtbar seyn; denn durch das

Aufheben der Gardinen und Hinwegziehen der Kulissen wird die Illusion, in der sich derselbe befindet, auf eine unangenehme Weise gestört, und es erfordert Zeit, bis er wieder durch die Dauer des Spiels in die alte Stimmung zurück kommt. Da nun der Vorhang nicht heruntergelassen werden darf und auch nicht die Verwandlung sichtbar seyn soll, so bleibt kein anderes Mittel, nach Catel, übrig, als die Bühne plötzlich so zu verfinstern, daß von der Verwandlung nichts gesehen werde, und das neue Scenenbild erst dann sichtbar wird, wenn es im vollkommenen Zusammenhange dasteht; allein dies scheint ebenfalls eine schlechte Wirkung auf den Zuschauer zu machen, wenn er aus der lichten Darstellung plötzlich in Nacht versetzt wird, und dies bloß einer Verwandlung der Scene wegen. Der genannte Schriftsteller sagt zwar, daß diese Methode um so empfehlenswerther sei, da sie in der Operation der Sele selbst ein Beispiel findet; denn wenn man die Augen schlösse und der Phantasie erlaubte, Bilder herbeizuführen, so erschienen diese in finsterer Nacht hintereinander. Der Uebergang von dem einen zum andern ist jedesmal dunkle Leere. Allein bei den Dramen ist dies ganz anders, dieses sind keine Bilder der Phantasie, sondern der Wirklichkeit, aus dem wirklichen Leben gegriffen. Es sind Handlungen, die uns aus dem wirklichen Leben wiedergegeben werden. Es muß also einen sehr üblen Eindruck machen, wenn man in dieser Handlung durch gänzliche Finsterniß so unangenehm unterbrochen wird; denn an das Wegziehen der Kulissen bei Verwandlungen ist der Zuschauer schon gewöhnt; diese Scenen-Veränderung wirkt auf ihn nicht unangenehm, indem er sich die Handlnng, zwar unterbrochen, dennoch fortgesetzt denkt. Hier, bei der gänzlichen Verfinsterung der Bühne, würde er sich die Handlung als abge-

brochen denken, er würde den Faden des Stücks oder vielmehr der vorhergehenden Scene verlieren, den er bei der bloßen Verwandlung, beim Scenenwechsel festhält.

Die oben in dem Catelschen Dekorations-System zu verwandelnden Stücke sind folgende:

a) Die großen Scenen-Bilder. Obgleich solche von sehr bedeutender Größe sind, so wird man wohl nicht zweifeln, daß dabei eine Maschienerie möglich sei, vermöge welcher diese Last gehoben werden kann. Man soll sich nach Catel dazu eines Gegengewichtes bedienen und diesem die zum Aufwuchten gehörige Schwere geben. In dem über dem Theater befindlichen Dache, kann man dann eine hebelartig wirkende Kraft anlegen, welche in dem Zeitraume, der von einer Verwandlung zur andern Staat findet, das Gegenwicht wieder in die Höhe bringt, z. B. könnten fünf Menschen mit 500 Pfund Kraft an einem 10 Fuß langen Hebelarm eine Rolle von 12 Fuß im Radio umdrehen, und daher eine Last von 10,000 Pfund heben, wozu sie, wenn diese Scenen-Gemälde 60 Fuß hoch gehoben werden sollen, zwanzig Umwendungen der Welle und des Hebelarmes gebrauchen, jede zu funfzehn Schritt, also 650 Schritt, welche in einer Viertelstunde bequem zurückgelegt werden können. Das Bild selbst legt sich in zwei Theile zusammen, und wird dann, da es dann nur noch 30 Fuß Höhe hat, in den obern Raum der Bühne hinaufgehoben, wo es die erforderliche Höhe findet, um in dieser Stellung nicht mehr von den Zuschauern gesehen zu werden, da die Bühne 90 Fuß vom Fußboden bis zum obern Gebälk hoch ist.

b) Die vor das Scenenbild hinzustellende Gegenstände, als z. B. Bäume, kleine Häuser ꝛc. können, wie gewöhnlich mit sogenannten Freiwagen, die ihre

Maschienerie unter dem Fußboden der Bühne haben, von den Seiten hervorgeschoben werden, wozu die in Fig. 7915. bezeichneten Rinnen dienen.

c) Die zu der Leitung der Puppen erforderlichen Gerüste haben ungefähr 3 Fuß Breite. Sie sollen aus leichtem Kreuzholze zusammengesetzt seyn und auf Rollwagen ruhen, welche aus dem hinter dem Scenenbilde befindlichen Raume, vor dasselbe hervorgeschoben werden können. Es können dergleichen Gerüste mit mehreren Abstufungen angebracht seyn. Die Puppen werden von unten durch Menschenhände bewegt.

d) Die Verwandlung derjenigen Scenenbilder, welche kleine verschlossene Räume, als z. B. Zimmer oder Stuben vorstellen sollen, geschieht folgendermaßen: Die vier Flächen, woraus diese Dekorationen bestehen, sind leichte Rahme, welche mit Leinwand überspannt sind, sie hängen durch Scharniere zusammen. Bei der Verwandlung werden die Seitenstücke so weit geöffnet, bis sie im Allignement mit der Hinterwand sind, und der Plafons wird auf jene herabgelassen. Wenn nun die ganze Dekoration so in eine Fläche gebracht worden, wird sie vermöge eines Gegengewichtes in die Höhe geschnellt, wozu der obere Theil der Bühne hinreichenden Raum darbietet. Wenn das vorgestellte Zimmer eine viel kleinere Durchschnittsfläche hat, als das Proscenium, so muß der zwischen beiden Statt findende Raum auf eine der Scene analoge Art bekleidet werden. Zu diesem Behuf muß eine Gardine dicht am Proscenium herabgelassen werden, in der die wirkliche Oeffnung der vorgestellten Scenen herausgeschnitten ist. Diese Gardine muß mit Gegenständen bemalt seyn, die als äussere Umgebung des im Durchschnitt gezeigten Raumes erscheinen, als z. B. mit Mauerwerk, mit Vorhängen und andern dergleichen Gegen-

ständen. Der Dekorateur muß auch ein Mittel in Händen haben, den Rahmen, der sein Gemälde begränzt, vergrößern und verkleinern zu können, wenn nicht jener Fehler entstehen soll, der unserm Scenenbilde so eigenthümlich ist, daß der Zuschauer die vorgestellten Dinge nun in seinem wahren ihm durch die Erfahrung bekannten Verhältnisse zum Schauspieler erblickt. Wir gewahren häufig Bauerstuben von kolossaler Größe, und Palläste so klein, wie Bauerhütten. Diese Ungereimtheiten müssen natürlich entstehen, da das Proscenium oder der feststehende Rand unserer Theater bei 40 Fuß Breite zu großen Gegenständen zu beschränkt und zu kleinen Scenen zu bedeutend ist. Diejenigen Scenen, welche sehr kleine Stücke vorstellen sollen, werden zwar immer größer, als sie im gemeinen Leben gemalt werden müssen, und nicht unter 30 Fuß Breite auf 25 Fuß Höhe haben dürfen, damit nicht das kleine Loch in dem viel größeren des Proscениums, wie die Oeffnung einer Marionettenbühne erscheine. Diese Abweichung von der Wahrheit ist wohl erlaubt, da diese überschrittenen Verhältnisse noch nicht so bedeutend übertrieben sind, daß es ins Ungereimte geht; und dann wird der Begriff von Klarheit immer durch das allgemeine Verhältniß aller Scenenbilder zu einander berichtiget, indem die früher gesehenen größern Scenenbilder uns zum Maaßstabe für die kleineren dienen.

Das von Catel angeführte Scenenbild wird durch sechs senkrecht stehende Reihen von Reverber-Lampen, s. Fig. 7915, von den Seiten, und durch zwei Reihen horizontal hängender Reverber-Lampen von oben, wie das Querprofil, Fig. 7919, zeigt, erleuchtet. Diese Einrichtung hat den Zweck, das Licht so viel als möglich in der Mitte des Bildes zu concentriren, wo dasselbe am meisten glänzen muß, da

in der Natur selbst der Horizont und die Luft darüber am stärksten beleuchtet sind; dagegen haben unsere gewöhnlichen Scenenbilder den Fehler, daß sie durch die Lampen, welche sich hinter den letzten Kulissen befinden, so beleuchtet werden, daß wenig Licht auf den mittleren und auf den oberen Theil des Bildes fällt. — Die Lampen sind in einem hohlen Cylinder von Blech angebracht, der aus zwei Hälften besteht; die eine dient zum Zurückwerfen des Lichtes, die andere hat aber den Zweck, wenn sie durch Umdrehen an die erstere angepaßt wird, das Licht so zu umschließen, daß nicht der geringste Strahl mehr auf das Scenen-Gemälde fallen kann. Damit nun aber auch bei Gewittern und andern Fällen eine allmählige Verfinsterung bewirkt werden könne, so befinden sich an jeder Lampenreihe mehrere halbe Cylinder von Oelpapier, welche vor die Lampen geschoben werden können, und dies zwar nach und nach, bis dadurch endlich ein so schwacher Lichtschimmer auf das Scenenbild entsteht, daß der Uebergang zum gänzlichen Verdecken durch den halben Blechcylinder unmerklich wird. Die vordere Beleuchtung des Prosceniums bleibt die bisherige, da sich keine bessere erdenken läßt. Schlecht bleibt diese Art von Beleuchtung immer, da sie den Fehler hat, den Schauspieler auf eine sehr unnatürliche Art von unten herauf zu beleuchten. Man hat die Versuche gemacht, durch Seitenbeleuchtung, in den Wänden des Prosceniums angebracht, solche zu vermeiden; da aber das Proscenium zu breit ist, so fällt bei dieser Beleuchtungsart nicht Licht genug nach der Mitte. Wollte man nun die Beleuchtung von oben herableiten, so würde man, des großen Abstandes wegen, auch hier nicht Licht genug auf den Schauspieler bringen. Da zu einer gut eingerichteten Bühne noch ein Magazin von Dekorationen, An-

kleidezimmer für Schauspieler und Schauspielerinnen, für Choristen und Statisten, Garderobe- und Schneider-Zimmer gehören, so sollte dies Alles in dieser Anlage mit einbegriffen seyn; allein da ein gut eingerichteter Raum zum Malen der Dekorationen ein eigenes Gebäude erfordert, so ist derselbe nicht mit in dem Plane dieses Schauspielhauses einbegriffen worden. Bei manchen Theatern findet man auch einen Saal, der zur Aufführung der Proben bestimmt ist. Da es aber im Ganzen genommen für den Schauspieldirector bequemer ist, wenn dieser Saal an seine Wohnung stößt, so ist er, dieser Ursache wegen, hier nicht in Anschlag gebracht worden.

Hinter dem Scenenbilde befindet sich ein 20 Fuß breiter Raum, der die ganze Länge und Höhe des zur Bühne erforderlichen Gebäudes mit demselben gemein hat. Was von diesem Raume nicht zu den tief hängenden Scenenbildern gebraucht wird, ist zum Magazin für die Dekorationen und vielen andern Geräthschaften, welche auf der Bühne gebraucht werden, bestimmt. Rechts und links, dem Proscenium zur Seite, sind in vier Etagen unterhalb die Ankleidezimmer für Choristen und Statisten, oberhalb die Ankleidezimmer für Schauspieler und Schauspielerinnen, und ganz oben die Garderoben- und Schneiderzimmer enthalten. Um bei Tageszeit, sowohl den inneren Raum der Bühne, als durch diesen die Ankleide- und Garderobenzimmer, deren Fenster nach innen hinausgehen, zu erhellen, sind in den beiden Gibeln des Bühnengebäudes zwei sehr große halbrunde Fenster angebracht. Unterhalb dieser beiden halbrunden Fenster befinden sich zwei 40 Fuß hohe und 10 Fuß breite Thüren, welche zum Einbringen der Dekorationen dienen. Da der innere Raum der Bühne mit einer großen Menge leicht verbrennlicher Bestandtheile angefüllt ist, da

ferner das darauf ruhende Dach, wegen der daran angehängten Maschinerie, von Holz seyn muß, da der auf Ständern ruhende Fußboden der Bühne aus Holz besteht, so ist es ein nothwendiges Erforderniß, die zweckmäßigsten und schnellwirkendsten Feuer-Löschungs-Maaßregeln in die Einrichtung der Bühne zu verflechten. Zu diesem Behufe müssen ausserhalb, auf beiden Giebeln des Bühnengebäudes, zwei hinreichend große Wasser-Cisternen angebracht seyn, welche mit zwei Schlauchspritzen combinirt sind. Bei einem auf der Bühne entstandenen Feuer kann dann, wenn die Thore in den Giebeln geöffnet werden, die ganze Bühne von beiden Seiten mit den Spritzen bestrichen werden.

Was den Zuschauerraum anbetrifft, der sowohl in seiner innern Einrichtung, die Sitze betreffend, als auch in seiner ganzen Form ein vorzügliches Augenmerk verdient, wenn jeder Zuschauer den Schauspieler verstehen soll, so lehrt uns die allgemeine Erfahrung, daß der Schall von einem Sprechenden sich so verbreitet, daß man in gleich weiten Distancen von demselben so ziemlich nach allen möglichen Richtungen, ausgenommen nach hinten, wo der Schall nicht so weit trägt, gleich vernämlich hört. Je kürzer daher diese Entfernung ist, je deutlicher wird das Gesprochene verstanden werden; je weiter dagegen dieselbe angenommen wird, je unverständlicher muß die Rede den Zuhörenden werden. Es muß daher einen Kreis geben, der nicht überschritten werden darf, wenn das Gesprochene deutlich von dem Zuhörer vernommen werden soll. Die Größe dieses Kreises richtet sich nach der Natur des Gesprochenen, z. B. die laute pathetische Rede eines Predigers hört man weiter, als ein im Conversationston gehaltenes Gespräch. Der rhytmisch geordnete Dialog auf den alten Bühnen muß weit deut-

licher vernommen werden können, als das freie Gespräch auf unseren Bühnen. Sobald die Größe dieses Kreises für die Natur des in einem Gebäude zu sprechenden Inhaltes durch die Erfahrung bestimmt ist, kann man mit Zuverläßigkeit annehmen, daß jeder in diesem Bezirke befindlicher Zuhörer deutlich hören wird, wenn ihn kein anderes Hinderniß, daß zwischen ihm und dem Sprechenden liegt, davon abhält. Man kann daher bei diesen Erfahrungssätzen gewiß annehmen, daß in jedem verschlossenen großen Raume, ein gewisser Kreis enthalten ist, in dem jeder Zuhörer vollkommen gut hören wird. Da aber die Schallstrahlen über jene Punkte, in welchen die Worte noch verständlicher sind, hinaus die Umfassungswände erreichen, dort gebrochen werden und so zu gleicher Zeit mit den folgenden direct ausgesprochenen Worten an unser Ohr kommen, so werden diese durch die Vermischung undeutlich, und es erzeugt sich ein Echo, dieses wird in jedem großen inneren Raume, wo der Abstand der Umfassungswände von dem Redenden bedeutend groß ist, dann unfehlbar vorhanden seyn, wenn der Rückprall der Schallstrahlen nicht durch gehörige Mittel vernichtet worden. Hieraus ergeben sich drei Hauptbedingungen, die jeder akustisch eingerichtete innere Raum haben muß, wenn alle Zuhörer deutlich hören sollen. a) Kein Zuhörer darf über die durch Erfahrung bestimmte mögliche Weite des deutlichen Hörens hinaus placirt seyn. — b) Jeder Zuhörer muß so gesetzt seyn, daß der directe Schall von allen Seiten seine Ohren frei erreichen kann. — c) Die Wände und Bedeckung des Saals müssen die Eigenschaft haben, daß sie so wenig als möglich Schall zurückgeben. Der ersten dieser Forderungen wird man dann für den besonderen Fall der Theater Genüge leisten, wenn man den entferntesten Zuhörer 80 Fuß weit

von demjenigen Punkte der Bühne placirt, in dem die Handlung der Stücke am häufigsten vorgeht, das heißt, 80 Fuß weit von der vordersten Linie des Bühnen-Fußbodens. Catel glaubt diesen angenommenen Satz auf zweifache Art rechtfertigen zu können. 1) Durch eigene vielfach wiederholte Versuche auf freiem Felde, bei gänzlich windstillem Wetter. — 2) Durch das Beispiel der meisten vorhandenen Theater, in welchen der weiteste Zuhörer auf dieser Distance von dem Schauspieler entfernt ist; denn man kann mit einiger Zuverläßigkeit annehmen, daß der Schall in diesen Gebäuden nur eine directe Wirkung äußert, da die Wände durch die daran angebrachten Logen so mit Tonzerstörenden Massen umringt sind, daß dadurch fast jeder Rückprall zernichtet wird. Die wenigen Schallstrahlen, welche sich an den Brustlehnen brechen, sind für nichts zu rechnen.

Daß übrigens die Wände und Bedeckung des Saales so wenig als möglich den Schall zurückgeben dürfen, ist in allen bestehenden Theatern schon in Erfüllung gebracht worden; denn man pflegt gewöhnlich auf den letzten Bänken des sogenannten Amphitheaters, wenn anders der Schauspieler ein deutliches Organ hat, denselben recht gut zu verstehen. Gegen die Bedingung, welche oben unter b angeführt worden, sündigen besonders unsere Parterre, welchen die theatralische Erhebung mangelt, wodurch die freie Einwirkung des Schalls den Zuhörern entzogen wird. Dieser mangelhaften Beschaffenheit ist die häufige Klage zuzuschreiben, daß man an diesem Orte nicht gut höre. Die Bedingung aber unter c ist durch die Form der übereinander angebrachten Balkons gröſtentheils erfüllt; denn die in den Logen sitzenden Zuschauer verbauen die Hinterwände des Zuschauerraums. Die Consolen und Cayratiden, welche ge-

wöhnlich diese Balkons unterstützen, brechen den Schall der in der unteren Fläche derselben anstoßenden Strahlen, und verhindern seine Rückwirkung, und die Logen-Brüstungen, welche den Schall eigentlich zurückgeben könnten, empfangen ihn in solchen Winkeln, daß er meistens nach der Decke zurückgeworfen wird und nur wenig auf die Zuhörer kommt. Denn nur die Brüstung des ersten und zweiten Ranges werfen Schallstrahlen zum dritten und vierten Range, das Parterre und der erste Rang erhalten keine, da die Brustlehne des ersten Ranges gewöhnlich höher, als der Mund des Schauspielers liegt, und daher die anprallenden Strahlen nach oben und nicht nach unten zurückgeworfen werden. Die hier von Catel entworfene Theorie von der Benutzung des Schalls in den Schauspielhäusern, weicht ganz von derjenigen ab, die mancher Baumeister adoptirt. Die Gründe, die er für seine Theorie anführt, sind folgende: Die Anhänger der gewöhnlichen Theorie wollen den Schall durch Rückprall von den Wänden verstärken. Wenn es aber bloß darauf ankäme den Schall zu verstärken, so würde diese Theorie richtig seyn, da aber überdies der verstärkte Schall in Worten besteht, so soll diese Verstärkung der Reinheit des Tons auf keine Weise schaden. Um aber diese Eigenschaft durchgängig für alle Zuhörer zu erreichen, müßte eine Form erdenkbar seyn, in der die von dem Umfange abprallenden Schallstrahlen auf jeden Punkt der innern Fläche in gleich langen Linien zurückfielen; denn im entgegengesetzten Fall würde Wiederhall entstehen; da es aber keine solche Form in der Natur giebt, so erhellt daraus die Unzulänglichkeit dieser Theorie, und da wo sie angewendet wird ist das Echo unvermeidlich. Es wollen zwar einige Französische neuere Architekten in der Ellipse diese Eigenschaft entdeckt haben, weil

diese Form so beschaffen ist, daß sie die aus einem Brennpunkte abgehende Schallstrahlen an der Peripherie empfängt, und in gleich langen Wegen nach dem andern Brennpunkte zurückwirft. Diese Theorie wäre richtig, wenn der Schauspieler nur den einen Brennpunkt verließe und in dem andern nur wenige Zuhörer wären; da aber der Schauspieler von allen Punkten der Bühne spricht, und da anderseits die ganze Fläche der Ellipse mit Zuhörern angefüllt ist, so kann diese Eigenschaft keinen großen Nutzen gewähren.

Uebrigens muß bei der oben, S. 276 angenommenen weitesten Entfernung vorausgesetzt werden, daß jeder Schauspieler ein zu seiner Kunst unumgänglich erforderliches reines Sprachorgan habe, schnarrende, und dumpfe Stimmen wird man auch bei der geringsten Entfernung nicht verstehen. Der zweiten oben, unter b, S. 276, angeführten Forderung wird man dadurch Genüge leisten, wenn man jeden Zuhörer so placirt, daß er so viel höher, als seine Vordermänner sitzt, als nöthig ist, um sein Ohr der directen Einwirkung der Schallstrahlen entgegen zu stellen. Die dritte aber unter c angeführte Forderung geht dann in Erfüllung, wenn man, so viel sich thun läßt, die Umfassungswände mit Zuschauern verdeckt und jede andere Schallzurückwerfende Fläche mit Zeug überzieht, oder mit Decken verhängt. Keine Form wird diesen Forderungen besser Genüge leisten, als die theatralische oder die sich in concentrischen Halbkreisen erhebenden Sitze. Denn erstens verschafft sie jedem Zuhörer den Vortheil der Erhebung über seine Vordermänner, und zweitens verdeckt sie am besten die Umfassungswände des Gebäudes.

Eine zweite, nicht minder wichtige, Untersuchung, ist diejenige, wie der Zuschauerraum beschaffen seyn

muß, wenn jeder Zuschauer darin gut sehen soll. Man muß hierin folgende Punkte für jeden Zuschauer in Anwendung bringen; denn ohne diese kann keine theatralische Vorstellung von demselben verstanden werden. Jeder Zuschauer muß die theatralische Handlung mit ungehindertem Ueberblick und beinahe en face sehen, besonders aber den Schauspieler gerade ins Gesicht fassen können; und dieses muß Alles in der möglichst kürzesten Distance geschehen, damit die feinern Schattirungen der Mimik demselben sichtbar bleiben. Die theatralische Form hilft auch hier am besten aus; denn einmal läßt sich keine Form erdenken, in der eine gegebene Anzahl von Zuhörern dem Mittelpunkte der Handlung näher gebracht werden können, als diese. Die Erfahrung zeigt uns schon hinlänglich die Wahrheit dieses Satzes; denn man bemerke nur die Form, die eine versammelte Menge von Neugierigen um einen Marionetten-Theater oder optischen Kasten auf freiem Markte annimmt; anderseits wird durch das theatralische Ansteigen der Sitze die Bühne von allen Plätzen übersehen werden können, und die Biegung, welche den entferntesten Punkt mit der Proscenien-Wand vereint, wird so sanft übergehend seyn, daß man die Abweichung von der geraden Stellung gegen die Bühne, kaum bemerkbar empfinden wird. Drittens ist bei dieser Form der am höchsten placirte Zuschauer auch immer der Weiteste von der Bühne, und mithin ist seine Stellung so, daß er vermöge des spitzen Winkels den Schauspieler immer ins Gesicht fassen kann. Ueberschreitet der Radius des Kreises nicht 80 Fuß, so wird auch die Bedingung erfüllt seyn, daß der entfernteste Zuschauer nicht zu weit von dem Schauspieler entfernt werde, um dadurch ganz die Wirkung der Mimik zu verlieren. Unsere Einrichtung mit den überragenden Balkons

oder Logen ist nur als ein Nothbedarf zu betrachten, um die erforderliche Menge von Zuschauern unterzubringen, da der Zuschauerraum durch das schmale Proscenium so verengt ist, daß die Grundfläche desselben das gehörige Quantum nicht fassen kann. Diese Balkons erfüllen zwar den vorgesetzten Zweck, haben aber auch den wesentlichen Fehler, daß man von denselben herab, wenn man seitwärts sitzt, den Schauspieler auf den Kopf sieht.

Wenn nun die theatralische Form in Hinsicht auf Schall und Gehör die zweckmäßigste für den Zuschauerraum ist, so muß man auch bestimmen können, ob solche auf folgende Bedingungen anpassend sei.

1) Wenn nämlich die Theater-Kasse bestehen soll, so muß der Zuschauerraum 15 bis 1600 Personen fassen können. — 2) Wenn das Proscenium 60 Fuß Breite enthält, so wird dasselbe viel schmäler, als der Diameter des Theaters, mithin werden zwei Stellen auf jeder Seite des Halbkreises in Abzug kommen, in welche kein Zuhörer placirt werden darf. Ferner muß, wie oben bemerkt worden, der nächste Zuschauer auf 10 Fuß von der Vorderlinie des Bühnen-Fußbodens entfernt bleiben. Da nun von dem Zuschauerraume der entfernteste Zuschauer in Hinsicht auf den Schall nicht weiter als 80 Fuß weit placirt seyn darf, so frägt es sich, ob mit den nach Abzug von obigen 10 Fußen übrig gebliebenen 70 Fuß, ein Halbkreis gebildet werden könne, in dem 15 bis 1600 Zuschauer nach Abzug derjenigen Winkel auf beiden Seiten, in denen nichts gesehen wird, mit Bequemlichkeit unterzubringen sind. Wenn jeder Zuschauer so viel von der Bühne und von dem Scenenbilde sieht, als zur Verständlichkeit der Handlung nöthig ist, so kann er nicht über Beeinträchtigung klagen. Dem zufolge soll der Dekorationsmaler da-

hin verbunden seyn, in einem Raume von 15 Fuß rechts und links vom Mittelpunkte des Scenenbildes ab, diejenigen Gegenstände seines Bildes anzubringen, die von Jedermann zur Verständlichkeit gesehen werden müssen, als z. B. Häuser, aus welchen die Schauspieler heraustreten, und andere dergleichen Gegenstände. Ist das Scenenbild ein Zimmer, so wird die in Fig. 7915 angenommene Linie, 5 T, die Hinterwand des Zimmers so weit berühren, daß noch so viel Raum übrig bleibt, um den auf dieser Linie sitzenden Zuschauer die Mittelthür, durch die gewöhnlich die Schauspieler eintreten, bemerken zu lassen. Wenn man nun von dem bestimmten Halbkreis von 70 Fuß Diameter, welcher 7350 Quadratfuß enthält, jene beiden Seitenstücke, Fig. 7915 p. q. r., in Abzug bringt, so bleibt für die mittlere Parthie ein Raum von 6400 Quadratfuß übrig, in dem 1600 Zuschauer untergebracht werden können, wenn man die enger und die weitläuftig Sitzenden und die Stehenden, jeden im Durchschnitt zu 4 Quadratfuß berechnet. In der Monarchie erfordert das Theater gewisse Abtheilungen, indem der Reiche sich gern von dem Mittelstande, und dieser sich wieder von der gemeineren Klasse durch auffallende Unterscheidungen absondert, dem zu Folge werden die theatralischen Sitze des Theaters in besondere Massen separirt, welche eine über die andere sich so viel erhebt, daß unter der oberen ein bequemer Durchgang zu der unteren angelegt werden kann.

Die der Bühne zunächst liegende Abtheilung, welche die Eigenschaften des Parterre unserer gewöhnlichen Theater haben muß, besteht in einem vollen Halbkreise, der so benutzt worden, daß auf sieben parallel mit der Vorderseite des Prosceniums laufende Bänke 200 Zuschauer so placirt sind, daß jeder 6 Zoll höher, als sein Vordermann sitzt. Hinter

diesen Bänken folgt ein Raum von 300 Quadratfuß, in welchem 150 Personen mit Bequemlichkeit stehen können. Die ganze Erhebung dieses Parterres beträgt 7 Fuß auf einen Radius von 26 Fuß. Dasselbe hat drei Eingänge, deren zwei an den Seiten für die auf den Bänken sitzenden Personen und der in der Mitte für die hinter den Bänken stehenden Zuschauer bestimmt ist. Den oben beschriebenen Halbkreis umgeben vier concentrisch laufende Reihen Sitze von 6 Zoll Erhöhung, einer über dem andern. Diese Plätze, sind für diejenigen Personen bestimmt, die nach unserm Sprachgebrauche Abonnenten genannt werden. Zu diesen Sitzen gelangt man durch vier eigends dazu bestimmte Eingänge. Sie gewähren einen Raum für 150 Personen. Aus dem vorher Erwähnten gewahrt man, daß diese erste Abtheilung des Theaters 500 Zuschauer mit Bequemlichkeit fassen kann. Wenn aber bei beliebten Stücken die zuströmende Menge die Benutzung aller Räume erfordert, so können in den verschiedenen Gängen und in dem Raume unter der Fürstlichen Loge noch 100 stehende Personen mehr gelassen werden, und in solchen Fällen wird das Parterre oder die erste Abtheilung, 600 Zuschauer fassen können. Auf 9 Fuß mehrerer Höhe, als der höchste Punkt der ersten Abtheilung, beginnen die concentrisch laufenden Reihen von Sitzen der zweiten Abtheilung, welche für die reichere Klasse der Zuschauer bestimmt ist.] Bei diesen Sitzreihen sind die hinteren Sitze ansehnlich über die vorderen erhoben und zwar um so viel, daß nicht allein die Bühne vollkommen übersehen werden kann, sondern daß auch jeder einzelner Zuschauer dieser Abtheilung alle andere in derselben und sogar im Parterre beobachten kann. Die Reihen der Sitze sind in verschiedene Abtheilungen getheilt, in denen eine gewisse Anzahl von zusammen

gehörenden Personen abgesondert von den übrigen sitzen. Die ganze Abtheilung hält demnach funfzig dergleichen Unterabtheilungen oder Logen, die nach Abzug derjenigen, die der Bühne zu nahe liegen und dadurch unbrauchbar werden, folgende Anzahl Zuschauer fassen können.

10	Logen	zu	5	Personen	geben	50	Personen
8	—	=	6	—	—	48	—
16	—	=	7	—	—	112	—
16	—	=	8	—	—	128	—
					in Summa	338	Personen.

Diese Zahl von Zuschauern kann in diese Abtheilung mit Bequemlichkeit gelassen werden. Wenn aber das gefüllte Haus die Benutzung aller Räume erfordert, so können noch so viel stehende Personen in den zwischen den Logen befindlichen Gängen placirt werden, daß diese Abtheilung dann 400 Zuschauer fassen kann. An der inneren Peripherie dieser Abtheilung liegt die Fürstliche Loge, welche in einem über das Parterre herüberragenden Halbkreis besteht, der 10 Fuß im Halbmesser hat. Zu dieser Loge gelangt man durch einen der Gänge, welche diese Abtheilung durchschneiden. Die ganze Breite dieser Abtheilung beträgt 18 Fuß. Jeder Sitz hat also 3 Fuß Tiefe, und in der Berechnung des Raums ist auf jede sitzende Person 2 Fuß Breite angenommen worden. Auf 10 Fuß Höhe über dem höchsten Punkte dieser Abtheilung, beginnt die dritte Abtheilung, welche für die niedere Klasse der Zuschauer bestimmt ist. Sie besteht aus fünf concentrisch laufenden Reihen von Bänken, welche nach Abzug der Winkelplätze, von denen man nichts sieht, jede 80 Personen, zu $1\frac{1}{2}$ Fuß Breite des Sitzes gerechnet, fassen kann. Auf diesen fünf Bänken können mit Bequemlichkeit 400 Personen sitzen. Hinter die-

sen Bänken befindet sich ein 5 Fuß breiter Gang, der um das ganze Theater herumläuft. In diesem Gange können noch 200 Personen mit Bequemlichkeit stehend so placirt werden, daß hinter ihnen ein 2 Fuß breiter freier Umgang um die ganze Peripherie dieser Abtheilung bleibt. Die Sitze dieser Abtheilung sind so viel einer über dem andern erhöht, daß der hinterste Zuschauer den ganzen Fußboden der Bühne übersehen kann. Diese Abtheilung hat 15 Fuß Breite, jeder Sitz 2 Fuß Tiefe und die ganze Abtheilung faßt 600 Zuschauer.

Die oben vorgeschlagene Einrichtung der Logen oder abgetheilten Plätze hat wesentliche Vorzüge vor den Balkons, weil sie die Annehmlichkeit des Parterre mit den Bequemlichkeiten der Logen verbindet; die gesammte Masse der eleganten und vornehmen Welt ist hier beisammen und dennoch anderseits wieder getrennt. Jeder kann sich mit Bequemlichkeit sprechen, kann sich sehen, kann sich bemerkbar machen, und findet einen gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt in dem hinter diesen Plätzen gelegenen Corridor. Besonders gewinnt das Parterre bei dieser Einrichtung an Annehmlichkeit, da es diesen breiten Halbreif, in dem dasjenige enthalten ist, was die Stadt Schönes und Vorzügliches aufweisen kann, beständig nahe vor Augen hat, da hingegen bei der gewöhnlichen Logeneinrichtung auf den Balkons der schmale Streif von Personen in dem ersten Ranglogen von ihm nur mit Bequemlichkeit gesehen wird, die höher gelegenen Range kann es minder bemerken, weil sie schon über seinem Gesichtskreis liegen.

Ferner kann man aus dem oben Angeführten ersehen, daß das Parterre oder die erste Abtheilung 600 Zuschauer, die Logen oder zweite Abtheilung 400 Zuschauer, und die dritte Abtheilung 600 Zu-

schauer fassen können, welches die erforderliche Anzahl von 1600 Zuschauern ausmacht, welche das Theater enthalten muß, wenn der Ertrag der Einnahme die Unterhaltungskosten des Schauspiels ersetzen soll. Das Parterre enthält $\frac{3}{8}$, die Logen $\frac{1}{4}$, und die dritte Abtheilung $\frac{3}{8}$ der ganzen Zuschauermasse. Die hier angenommene Proportion dieser drei Abtheilungen zu einander legitimirt sich als die wahre und richtige, da das bei andern Zuschauer-Räumen obwaltende Verhältniß dasselbe ist. Die Oeffnung des Prosceniums muß so viel Höhe haben, daß dem auf der höchsten Gradine sitzende Zuschauer das ganze oder doch wenigstens der größte Theil des Scenenbildes sichtbar sei. Diesem nach muß die Oeffnung des Prosceniums 40 Fuß Höhe haben. Der höchste Zuschauer sitzt dagegen 45 Fuß über dem Fußboden der Bühne erhoben. Die amphitheatralische Form gewährt den wesentlichen Vortheil, daß man in dem unter den ansteigenden Sitzen entstehenden Raum eine Menge von Bequemlichkeiten anbringen kann, die zwar nicht unmittelbar Bezug auf den Zuschauer während der Aufführung haben, die ihn aber theils bei dem Eintritt ins Theater, theils beim Weggehen aus demselben, theils in den Zwischen-Akten sehr willkommen seyn müssen; dahin gehören geräumige Vestibüle, erheitzbare Corridors, und Spaziergänge zur Abkühlung, Büffets und Commoditäten. In den oben angeführten und hinten angehängten Figuren ist der unter den Gradinen befindliche Raum zur Erfüllung der oben erwähnten Zwecke folgendermaßen genutzt worden. Der ganze unter den Gradinen und hinter denselben gelegenen Theil des Gebäudes besteht in drei Etagen. Die erste liegt im Niveau, mit der höchsten Stufe der untern Abtheilung; die zweite Etage liegt im Niveau mit der ersten Gradine der mittleren Abtheilung; und die

dritte Etage liegt im Niveau mit der höchsten Gradine der dritten Abtheilung.

Die untere Etage ist nun auf folgende Weise eingerichtet: Den äußeren Umfang des halbkreisförmigen Gebäudes umgiebt ein Bogengang, vor den die Kutschen dicht vorfahren, damit bei schlechtem Wetter die Besitzer derselben trocken ein- und aussteigen. Hinter diesem Bogengange liegen 25 Glasthüren, welche nach beendigtem Schauspiele nach Bedürfniß alle geöffnet werden können. Hinter diesen Thüren befindet sich ein geräumiger Corridor, der die ganze Peripherie des Gebäudes zur Länge und 28 Fuß zur Breite hat; zu diesem großen Raume führen alle innere Ausgänge der verschiedenen Abtheilungen. Hier ist es nicht möglich beim Ausgange aus dem Theater ins Gedränge zu kommen, da sich die Zuschauer in diesem großen Raum vertheilen. Der um diesen Vestibül herumlaufende Bogengang vor den sehr viele Kutschen auf einmal vorfahren können, hat die große Annehmlichkeit, daß das fahrende Publikum nicht mehr genöthiget seyn wird, das Vorfahren der Wagen nach der Reihe abzuwarten.

Beim Eintreten in das Schauspielhaus findet der Zuschauer von den 25 Thüren auf jeder Seite des Halbkreises nur zwei geöffnet; durch diese tritt derselbe zu den in dem Vestibüle liegenden Kassen, wo er sein Entrébillet löset. Durch die zunächst liegende Treppe wird er in gerader Linie fort bis zu der obersten Abtheilung hinauf geführt. Tritt er aber durch die der Kasse zunächst liegenden beiden Thüren in den Vestibül, so findet er dort auf jeder Seite desselben zwei Treppen, die ihn zur mittleren Abtheilung führen; ist seine Bestimmung für die untere Abtheilung, so findet er eilf Thüren, die zu einem sechzehn Fuß breiten Corridor führen, der im

Winter geheizt werden kann. In diesem Corridor sind die drei Haupteingänge zum Parterre und die vier andern Eingänge zu den Plätzen der Abonnenten. In den Zwischenakten, besonders in Winterszeit, gewährt dieser Corridor den Zuschauern dieser untern Abtheilung die Bequemlichkeit sich dort erwärmen zu können. Die verschiedenen bekannten Personen können sich dort unterhalten und aus dem, dem Proscenium zur Seite liegenden Büffet, kann Jedermann Erfrischung erhalten. Auf der dem Büffet entgegengesetzten Seite liegen die Commoditäten. Dieser Corridor liegt der untern Abtheilung so nahe und ist mit derselben durch gehörige Eingänge in so gute Verbindung gesetzt, daß Jedermann, ohne alles Gedränge, von seinem Platze ihn schnell erreichen und bei Wiedereröffnung des neuen Aktes seinen Platz in der möglichst kürzesten Zeit wieder finden kann. Nachdem man durch die beiden vorerwähnten unter den Vestibüls liegenden Treppen die zweite Etage erreicht hat, betritt man den Corridor, der die mittlere Abtheilung umgiebt. Er hat ganz dieselben Eigenschaften, wie der untere, zur ersten Abtheilung, er ist nämlich erheizbar, hängt einerseits mit dem Büffet, anderseits mit der Commodität zusammen, und führt durch eilf Thüren zu den 60 verschiedenen Abtheilungen oder Logen dieser mittleren Hauptabtheilung. Damit aber die Zuschauer im Sommer vor Anfang des Schauspiels, oder in den Zwischenakten, ohne das Haus und selbst diese Etage zu verlassen, der frischen Luft genießen können, so ist diese zweite Etage mit einem offenen Bogengang umgeben, der die Stelle eines Spazierganges vertritt. Um ihn möglichst angenehm zu machen, kann man ihn mit Orangerie und andern Gewächsen in Töpfen verzieren. Die dicht an der Kasse liegende Treppe führt zur dritten Etage, welche mit der dritten Ab-

theilung in Communikation ist. Zuerst kommt man in einen 8 Fuß breiten Corridor, in welchem sich der Austritt beider Treppen befindet. An diesem Corridor liegen sieben Thüren, welche der oberen Abtheilung zum Ein- und Ausgange dienen. Diese dritte Abtheilung hat keinen Corridor, weil die in demselben sitzenden Zuschauer diese Bequemlichkeit eher entbehren können, da diese höher liegende Abtheilung, ihrer Natur nach, minder kalt seyn muß. Hingegen ist diese Abtheilung, in welcher es im Sommer drückend warm zu seyn pflegt, mit einem offenen Bogengange nach aussen umgeben, der den beiden unterhalb befindlichen gleich ist, und auch mit diesen eine gleiche Bestimmung hat. Die Corridore der untern und mittleren Abtheilung haben keine Fenster, damit auf keine Weise das Tageslicht in das innere Theater hineinfalle. Sie müssen daher auch im Sommer durch Licht erhellt werden. Der innere Vestibül und die beiden Corridore der zweiten und dritten Etage, in denen die Treppen zur dritten Abtheilung liegen, werden durch Fenster erleuchtet, welche in den Hinterwänden der offenen Bogengänge angebracht sind.

Wegen Feuersgefahr desjenigen Theiles des Schauspielhauses, der für die Zuschauer bestimmt ist, muß nicht allein der unter den Gradinen befindliche Raum massiv überwölbt, sondern auch das Proscenium und das Theater selbst müssen durch massive Wölbungen geschlossen und überdeckt seyn, damit ein so kostspieliges Gebäude Jahrhunderte fort allen von aussen eintretenden Feuersbrünsten trotzen könne. Dennoch muß das ganze untere Vestibül aus einem Gewebe von Kreutzgewölben bestehen, welche auf massiven Pfeilern ruhen, und die Gradinen der zweiten und dritten Abtheilung lagern sich auf Tonnengewölbe. Alle innere Treppen sind massiv.

Das Proscenium ist mit einem halbkreisförmigen Bogen überwölbt, dessen Inneres durch eine herabhängende Decke verschlossen ist, damit die in dem obern Theile der Bühne gelegene Maschinerie dadurch den Augen der Zuschauer verdeckt werde. Um aber den eben angeführten Zweck zu bewerkstelligen, das Theater aber gegen die von aussen zutretenden Feuersbrünste zu sichern, wird folgende Construction dienen:

An einem gabelförmigen Anker, der vollkommen fest in das Mauerwerk des Prosceniums eingelassen worden, sollen in den hervortretenden horizontal liegenden Halbkreis desselben, 25 bogenförmige eiserne Sparren, von der in dem Quer- und Länge-Profil, Fig. 7919. und Fig. 7920. angedeuteten Form eingesenkt seyn. Diese Sparren ruhen mit dem andern Ende auf den drei Niederlags-Mauern der beiden zu äusserst liegende Bogengängen, welche das Theater umgeben. An jeden dieser Sparren ist unterhalb eine 8 Zoll breite eiserne Schiene oder Grad angeschroben. Von einem dieser Grade bis zum andern ist jedesmal zwischen die Sparren ein schlichtes Kappengewölbe eingespannt, welches den innern Raum des großen eisernen Gerippes ausfüllt. Das ganze Kuppelgewölbe wird wie ein antikes Zeltdach oder Villarium aussehen. Es kömmt bei dieser Construction nur darauf an, diese eisernen Sparren so zu gießen, daß sie sich auf keine Weise durch ihre eigene Last und durch die daran gehängte Last der kleinen Gewölbe biegen können. Man wird bei der Ausführung diesen Grad von Festigkeit durch Versuche erproben müssen, der dadurch vermehrt wird, je weiter der Abstand beider parallel übereinander laufenden Bogen eines Sparren angenommen ist. Sobald diese Sparren eigene Festigkeit genug haben, sich folglich nicht biegen, so werden die anscheinend schwachen Widerleger der drei vorbenannten Mauern Kraft genug haben, dem

Drucke zu widerstehen, da derselbe sich senkrecht äußert, indem das andere Ende des Sparren so fest mit der starken Mauer des Prosceniums verbunden ist, daß es gar nicht nachgeben kann, und daher jeder Seitendruck auf diese Mauern wegfällt. Damit von dieser Kuppel aus den daran anprallenden Schallstrahlen das Vermögen benommen werde, durch Rückprall in das Theater hinein zu wircken und Wiederhall zu verursachen, so müssen die zwischen den eisernen Graden befindlichen Flächen mit Zeug tapezirt werden, welches mit Wolle hinterfuttert ist, um dadurch den anprallenden Schallstrahl zu dämpfen. So müssen auch die aus der Menschenmasse hervortretenden Brüstungen der beiden Abtheilungs-Mauern, durch welche die Eingänge zum Parterre und zu den Logen gehen, mit wirklichen Decken überhangen seyn.

Die Erleuchtung muß so angebracht seyn, daß sie von den Zuschauern beim Hinblicken auf die Bühne nicht auffallend bemerkt werde, damit sie diese nicht blende und am Sehen verhindere. Demnach sind in den Mauern, durch welche die Eingänge in die verschiedenen Abtheilungen gehen, parallelisch geformte zirkelrunde Vertiefungen angebracht, in welchen Reverberlampen so placirt werden können, daß die Flamme der Lampe den darüber sitzenden Zuschauern unsichtbar wird. Da nun diese Lampen in der Peripherie herumlaufen, so müssen sie ihr Licht dem entfernt liegenden Mittelpunkt des Theaters zuwenden, und folglich auf die zweckmäßigste Art den innern Raum des Theaters erleuchten.

Nach diesen, zum Theil zweckmäßigen, Vorschlägen, welche Catel zur Verbesserung der Schauspielhäuser im Innern macht, wird es nöthig seyn, hier noch im Allgemeinen über die innere Construction der Schauspielhäuser zu reden, und dann noch einige vorzügliche Gebäude dieser Art hier anzuführen. Bei einem

Theaterbau kommt es vorzüglich darauf an, daß derselbe, ausser der geschickten Anordnung, auch für Gesicht und Ohr zweckmäßig geformt sei. In dieser Hinsicht kann noch nicht mit Gewißheit behauptet werden, welche Gestalt ein Theater haben müsse. Indessen scheint wohl, wie in akustischer Hinsicht die Form des Odeums zu Pompeji die beste für die Fortpflanzung des Tons seyn soll, die von den Griechen und Römern angenommene reine Zirkelform am zweckmäßigsten für die Theater zu seyn. Bei diesen ist Hauptbedingung, daß sie für Gehör und Gesicht gleich gut gebildet seyn; denn die Zuschauer können, wenn sie zirkelförmig um das Bild einer Handlung, sei es auf Gradinen oder in Logen, placirt sind, dasselbe am besten betrachten und beobachten; daher sind auch alle andere Formen für ein Theater mehr oder minder ungeschickt, auch wird man schwerlich eine bessere Gestalt für die Hauptzwecke eines Theaters erfinden. Um ein Theater nach allen Regeln, die es erfordert, zu erbauen, ist, ausser der Architektur, auch die Mechanik, Perspective und Naturlehre nöthig. Die Baukunst lehrt den Bau selbst führen, den zu einem solchen Gebäude bestimmten Platz nach der nöthigen Bequemlichkeit abtheilen, und alle dazu gehörige Theile geschickt zusammen ordnen. Die Perspective giebt die Regeln, wie die Scenen und die verschiedenen Vorstellungen eingerichtet werden sollen. Die Mechanik lehrt, wie die Scene zu bewegen und alle nöthige Maschinen anzulegen und zu gebrauchen sind, und aus der Naturlehre muß der Baukünstler die Grundsätze aufsuchen, nach denen er sein Theater so einrichten lerne, daß die Stimme des Schauspielers sich überall gleich ausbreiten kann, damit sie auch überall gut gehört werde. Die Römer theilten, wie wir, ihre Theater in den Schauplatz und in die Bühne;

jedoch bestand bei ihnen immer der Schauplatz aus einem halben Zirkel, und die daran stoßende Bühne, das Proscenium, aus einem Quer dem Orchester nach laufenden Rectangulum. Das Auditorium wurde in die Orchestra, welchen Platz wir jetzt Parterre nennen, wo die Consuln auf beweglichen Stühlen saßen, und in mehreren übereinander laufenden Gradinen, auf welchen oft noch eine bedeckte Colonnade stand, für die Plätze des übrigen Volks, eingetheilt. Die Theater der Griechen waren von den Römischen etwas verschieden, s. auch oben, S. 231. Sie legten ihre Orchestra etwas größer und in mehr als halber Zirkelform vor dem Proscenium oder Pulpitum an, weil sie dieselben auch für die Sänger, Tänzer und Mimiker bestimmten, welche die Römer auf der Bühne auftreten ließen. Die Bühne der Römer ward daher der besseren Beobachtung wegen nur 5 Fuß über die Orchestra, die Griechische aber 10 bis 12 Fuß hoch über dieselbe angelegt. Ausser dieser Verschiedenheit, daß bei den Griechen die Sänger und Tänzer auf der Orchestra auftraten, und durch zwei unten vor dem Proscenium angebrachten Thüren in solche kamen, die Römer aber dieselben oben auf der Bühne spielten und die Personen durch zwei oben auf der Bühne angebrachte Seitenthüren auftreten ließen, waren die Bühnen ziemlich gleich. Beide bestanden vorzüglich in der hintern Scene, welche in der Mitte eine große, auf den Seiten zwei kleinere Thüren hatte, wovon die mittlere, gleich der Thür eines Pallastes verziert, für die Schauspieler, welche die Hauptrollen spielten, die beiden andern für die Zugänge solcher dienten, denen Nebenrollen übertragen waren, besonders in komischen und satyrischen Schauspielen. Unmittelbar an diese Scene stießen die beiden Seiten-Scenen, wovon jede mit einer Thür für Fremde versehen war. Bei den Römern

mußte derjenige Schauspieler, welcher die Rolle eines Fremden machte, und zu Lande gereiset war, auf der rechten Seite, der, welcher aus der Stadt oder von dem Hafen kam, durch die linke Seiten-Thür auf die Bühne treten. Nach dem Vitruv soll die Form des Römischen Theaters und deren Proscenium durch vier in den Zirkel der Theatergröße gezogene, gleich weit von einander stehende Dreiecke bestanden haben, wo dann eine Seite dieses Dreiecks die Scene oder das Ende, und der mit dieser Linie parallel gezogene Durchmesser den Anfang des Prosceniums angiebt. Da hingegen giebt derselbe Schriftsteller das Griechische Theater durch drei, in etwa einen solchen Zirkel in gleicher Entfernung von einander beschriebene Quadrate, an, bei welchen eine Seite von einem jener Quadrate das Ende der Scene, den Anfang des Prosceniums aber die zunächst von dieser Linie gelegenen zwei Ecken von den drei Quadraten geben müssen, weil er bemerkt, daß in dem Römischen Theater sieben, in dem Griechischen acht von den in die Zirkelform beschriebenen Ecken vorbemeldeter Figuren die Lage und die Zahl der Treppen zu den Gradinen in dem Schauplatz angeben sollen. Die Linien der innerhalb in den Zirkel des Theaters gezogenen Figuren scheinen in beiden Theatern die Orchestergröße, die zwischen diesen Seiten und der äußern Peripherie von der Theatergröße aber der Platz für die Sitze der Zuschauer bei einem einfachen Theater gegeben zu haben. Bei einem großen Theater, welches mehrere Stockwerke oder Absätze von getheilten Stufen erhalten sollte, fielen jene ausserhalb dieses Raumes. Was die Theater der Neueren anbetrifft, welche gewöhnlich aus Ellipsen oder aus sonst zusammengesetzten Formen bestehen, so wird man finden, daß sich die Form der Griechischen Theater am nächsten für den Gebrauch der unsrigen eignet; da-

gegen lassen sich die Griechischen und Römischen Theaterbühnen, die nur wenige Tiefe hatten und quer vor der Orchestra lagen, in unsern Theatern nicht ganz anwenden, weil bei uns viel mehr Personen auf der Bühne auftreten; auch unsere Dekorationen von mannigfaltiger Art und so eingerichtet seyn müssen, daß nicht nur durch die Dichtung des Stücks das Gemüth, sondern auch das Ange auf vielfache Art und so, wie wir die Gegenstände im gemeinen Leben sehen, getäuscht und unterhalten werden soll. Auf unseren gegenwärtigen Theatern kann man die optische Täuschung nur von einem Gesichtspunkte aus richtig verzeichnen und bewirken. Die architektonischen oder geradlinigten zusammenlaufenden Objecte müssen diese Uebereinstimmung mehr oder minder entbehren, je nachdem man in dem Theater mehr oder weniger nahe bei dem Proscenium, auch höher oder niedriger in dem Auditorium sich befindet. Diesem Uebelstand hat man, wie auch schon oben angeführt worden, dadurch zu begegnen gesucht, daß man die Bühne, nach Art der Alten, ohne große Tiefe anlegen, die Kulissen auf den Seiten weglassen und die ganze Vorstellung einer offenen, freien Scene auf einen Prospekt malen, die Zimmer oder geschlossenen Räume durch zwei Seiten und einem hintern Prospekt schließen und überhaupt die Größe des Theaters nicht nach der Bühnentiefe, sondern nach der Weite des Prosceniums bestimmen will, indem in einzelne Prospekte mehr optische Täuschung zu legen ist, als in hinter einander stehende, zu welchen der Schauspieler gehen kann.

In dem Mittelalter scheint die Schauspielkunst sich nur auf religiöse Gegenstände beschränkt zu haben, wenigstens war die Posse und das Lustspiel damit verwebt; es war daher an kein eigentliches Theater zu denken. Man spielte in den Kirchen,

Gasthöfen, in den Sälen vornehmer und angesehener Privatpersonen dergleichen Schauspiele; auch ist es wahrscheinlich, daß, um hierin auch dem gemeinen Volke zu genügen, auf offener Straße oder Plätzen hölzerne Buden errichtet wurden, wobei die Zuschauer standen. Nach dem Cervantes soll sich dieses in Spanien so befunden haben, denn zur Zeit des Spanischen Dichters Lope de Rueda soll sich die ganze Zurüstung des Prinzipals eines Schauspielertrupps in einen Sack haben einpacken lassen. Sie bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelze, mit goldnem Leder besetzt, aus vier Bärten, eben so viel Perrücken und Schäferstäben. Damals gab es noch keine Flugwerke, noch keine Zweikämpfe von Mauren und Christen, weder zu Fuße, noch zu Pferde; damals kannte man noch keine Figur, welche aus dem Mittelpunkte der Erde durch ein Loch des Theaters hervorkam. Die Schaubühne bestand aus vier Bänken, welche ins Gevierte gesetzt waren, und worauf einige Bretter gelegt wurden, um die Bühne über die Erde zu erheben. Die Auszierung des Theaters war ein alter Vorhang, welcher mit zwei Stricken von einer Seite bis zu der andern gezogen ward, und das Anziehezimmer ausmachte. Hinter demselben standen die Musikanten und sangen, ohne Guitarre, einige alte Romanzen. Der Nachfolger des Lope de Rueda war Naharro. Dieser verfertigte die theatralischen Dekorationen und verwandelte den Sack, worin zuvor die Kleider waren, in Koffer und Kasten; auch brachte derselbe die Musikanten auf die freie Bühne, nahm den Schauspielern die Bärte, ohne die sie sonst niemals aufgetreten waren, und ließ sie mit bloßem Gesichte spielen, nur mit Ausnahme derjenigen, welche Alte oder andere Rollen spielten, und daher eine Veränderung des Gesichts erforderten. Er fand Flugwerke, Wol-

ken, Donner, Blitz, Herausforderung und Schlachten. Späterhin fing man an zur Aufführung der Schauspiele eigene Gebäude zu errichten, welche Zeit sich aber nicht genau angeben läßt, eben so wenig die Form, welche die ersten Schauspielhäuser hatten. Die ersten regelmäßigen Schauspielhäuser scheinen wohl in Italien gebauet worden zu seyn; denn schon am Ende des 14ten Jahrhunderts wurden in Italien Schauspiele geschrieben, man findet aber nicht, daß sie wären öffentlich aufgeführt worden. Pomponius Lätus, war der Erste, der nach vielen Jahrhunderten die Bühne in Italien wieder eröffnete. Er führte in den Vorhöfen der Pallaste der Römischen Prälaten die Lustspiele des Terentius und Plautus und anderer neuern Dichter auf. Im Jahre 1484 wurde die Geschichte Constantins des Großen in der Fastnacht vor dem Pabste und den Kardinälen aufgeführt. Der Kardinal Peter Riarius ließ im Jahre 1473, der Eleonora von Arragon, Braut des Ferrarischen Herzogs Herkules des Ersten zu Ehren, die Geschichte der Susanna auf einer von Brettern errichteten Bühne aufführen; so ließ der Kardinal Raphael Riarius im Jahre 1491 ein von Carolus Verardus von Cesena, päbstlichen Sekretair, verfertigtes Schauspiel, von der Eroberung der Stadt Granada durch den Spanischen König Ferdinand auf einer in seinem Pallaste errichteten Schaubühne aufführen. Man befolgte auch in andern Städten Italiens das Beispiel des Pomponius Lätus. So ließ der Herzog Herkules der Erste in Ferrara, in den Jahren 1486, 1487, 1491 und 1499 Lustspiele des Plautus und Terentius in dem Vorhofe und Garten seines Pallastes aufführen. Zu Mayland ließ Ludwig der Mohr sogar eine beständige Schaubühne erbauen und Lustspiele der ältern und neuern Dichter

aufführen, von denen die ersteren in die Italienische Sprache übersetzt wurden. So wandte der Herzog Herkules der Erste von Este viel Geld auf theatralische Vorstellungen. Die erste Aufführung der Menaechmi des Plautus, welche dieser Herzog selbst übersetzt hatte, kostete ihm mehr als 1000 Dukaten, und einige andere Aufführungen konnten ihm, nach den prächtigen Anstalten zu urtheilen, welche von den Zeitgenossen beschrieben werden, nicht weniger kosten. Die Unkosten vermehrten sich dadurch so sehr, weil die feierlichen Vorstellungen meistens unter freiem Himmel, mit der Sache angemessene Dekorationen geschahen. Zu gleicher Zeit eröffnete man zu Mantua die Schaubühne, welche das Glück hatte, das beste Italienische Drama dieses Jahrhunderts, den Orfeo des Angelus Politianus, aufzuführen. Beim Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften in Italien im 15ten Jahrhunderte, errichtete Serlio zu Vicenza das erste nach Art der Alten angelegte Theater, und bald darauf erbaute Vignola und Palladio die zu Parma und Vicenza noch vorhandenen steinernen Schauspielhäuser. Der nämliche Serlio benutzte hierzu einen großen länglichen viereckigten Saal, und gab demselben folgende Einrichtung. Er theilte den Saal l m n o, Fig. 7923, in zwei Theile und bestimmte den einen für die Scene, den andern für den Platz der Zuschauer. Der vordere Theil der Scene, c, wurde so hoch gemacht, daß sein Fußboden, mit den Augen derjenigen, die in dem Halbzirkel, e, saßen, in gleicher Höhe lag, von b aber bis nach a, der hinteren Wand der Scene, stieg der Fußboden in einer ein wenig schiefliegenden Fläche hinan, so daß er bei a um den neunten Theil höher war, als in b. Um nun die Vorstellungen der Bühne nach einer richtigen Perspective zu stellen und anzuordnen, so

nahm Serlio die Entfernung, b a, und trug sie von a nach p, wo der Augenpunkt und Horizont der ganzen Scene bestimmt wurde. Nach diesem Punkte zu, zog er die Gebäude und andere Vorstellungen der Scene, die in der Zeichnung durch stärkere Striche angedeutet sind, und theils gerade, theils schief stehend aufgerichtet wurden, und aus Rahmen bestanden, worüber Leinwand gezogen wurde, um darauf die Gebäude, Wälder ꝛc. zu malen. Hin und wieder wurden in diesen Scenen Thüren angebracht, durch welche die Schauspieler auf die Bühne traten, wozu auch wahrscheinlich die Oeffnungen zwischen den Scenen x, dienten. Der Raum hinter der Scene war für den Aufenthalt der Schauspieler bestimmt. Der Platz, d, den Serlio das Proscenium nennt, lag unten vor der Scene c b und zwar um Vieles vertiefter, als dieselbe, überdieß auch um $\frac{1}{2}$ Fuß tiefer, als der Raum e. Dieses Proscenium wurde vielleicht von den Schauspielern gebraucht, weil an der Vorderwand der Scene c kleine Treppen angebracht waren, wodurch vermuthlich die Schauspieler herabstiegen. Diese Treppen blieben nicht immer stehen und hatten nicht immer einerlei Lage, daher sie auch auf der Zeichnung nicht angedeutet sind, sondern sie wurden allezeit nach den verschiedenen Arten der Scenen, nachdem man nämlich gewöhnliche Wohnhäuser oder Palläste oder freie Gegenden vorstellte, eingerichtet, und an die vordere Wand der Scene, c, angesetzt. Dieses erhellt aus den Zeichnungen, die Serlio von den verschiedenen Arten der Scene giebt und die er eben so, wie Vitruv, in die komische, tragische und satyrische Scene eintheilt. Nach der Beschreibung des Serlio zu urtheilen, kann man aber auch muthmaßen, daß dieses Proscenium nicht von den Schauspielern gebraucht wurde, sondern nur einen freien und leeren Platz

zwischen der Scene und dem Theater abgab, damit die Zuschauer der dramatischen Vorstellungen nicht zu nahe saßen und standen. Vielleicht war hier die Musik angebracht, so wie auch jetzt dieser Platz dazu bestimmt ist. Den andern und größern Theil des Zimmers nahm das Theater oder der Platz für die Sitze der Zuschauer ein. Der halbzirkelförmige Raum, e, den Serlio die Orchestra nennt, lag um einen halben Fuß höher, als das Proscenium, d, und war zu den Sitzen der vornehmsten Männer bestimmt, die in einem halben Zirkel herum standen, wie f zeigt. Hinter diesem Platze erhoben sich die Sitze für die übrigen Zuschauer Stufenweise übereinander, und ebenfalls in einem Halbzirkel, nach der Form der alten Theater. Diese Sitze hatten drei Stockwerke, wovon das unterste, g, die vornehmen Weiber und Jungfrauen, das mittelste h, die Söhne vornehmer Eltern, und das oberste i, Männer aus geringen Ständen einnahmen. Der ebene Platz, k, ganz zu oberst hinter den Stufen, war für das gemeine Volk bestimmt. Sowohl die Erhöhung der Scene, als auch die erhöheten Sitze der Zuschauer, waren von Holz gebaut. Serlio giebt ein Profil von diesem Theater, worin man die Verbindung der verschiedenen Hölzer, als Säulen, Riegel, Balken und Streben deutlich sehen kann, durch welche das Gebäude hinlängliche Festigkeit erhielt. Die Beleuchtung der Theater dieser Zeit geschah auf eine eigene Art. Man brachte an den Gebäuden, die auf der Scene vorgestellt waren, über den Fenstern in verschiedenen Stockwerken, in den Gesimsen, über den Thüren, und wo man nur einen schicklichen Platz fand, runde und viereckige kleine Felder an, die ausgeschnitten wurden. Hinter diesen Löchern machte man Latten fest und stellte gerade vor die Löcher gläserne Gefäße, die mit blau, grün, gelb,

roth gefärbtem Wasser angefüllt waren. Hinter diese Gefäße setzte man Lampen, wodurch das gefärbte Wasser erhellt wurde und die Bühne erleuchtete, zugleich aber auch das Ansehen gab, als ob die Scene mit bunten Edelsteinen verzierт wäre. Zuweilen wurden auch noch die Fenster, welche gegen die Zuschauer zugekehrt waren, ausgeschnitten, und hierin entweder Glasscheiben oder durchsichtiges Papier gesetzt, wohinter man unstreitig auch Lichter stellte. Da aber hierdurch das ganze Theater nicht genug erleuchtet wurde, so hing man vor der Scene und über derselben Kronleuchter auf.

„Die Zeit, sagt Langhans, in welcher man von den unbedeckten Theatern zu den bedeckten überging, scheint die bedeutendste Epoche für die Veränderung ihrer Form gewesen zu seyn; denn nun entstand eine schwere Aufgabe für den Architekten, welche war, das Gebäude zu bedachen. Da man nun zu der Zeit in der Construction der Dächer sehr zurück war, so wagte man keine weiteren Sprengwerke und mußte also die Breite der Theatergebäude einschränken. Fast zu gleicher Zeit mußte man einsehen, daß dadurch der innere Raum beschränkt wurde und nicht genug Zuschauer faßte. Man dehnte sie also in die Länge aus, weil man nach dieser Richtung die Sprengung des Daches fortsetzen konnte, daraus entstand die lange Form des Theaters. Dies ist aber nicht der einzige Grund davon; denn durch vielfältige Versuche und Erfahrungen gelangte man dahin, weniger Rücksicht auf die Construction der Bedachung nehmen zu dürfen. Man nahm erst die Unterstützung der Logenreihen bei der Spannung des Daches zu Hülfe; dann verwarf man auch diese und kam so weit, frei stehende Balkons in Logenreihen aus den Umfassungswänden heraus zu bauen; und endlich gelangte man dahin, mit Sicherheit sehr

weit gespannte Bedachungen zu machen. Jetzt dehnte man sich mehr aus und es entstanden die jetzt noch existirenden größten Theater, aber auch mit ihnen neue Bedürfnisse. Die Aufgabe ein gutes Theater zu erbauen, wurde immer schwerer und bedeutender. Mit der Erweiterung der Grundfläche der Theater wuchs der kubische Raum in denselben. Dieser Raum war geschlossen, bedeckt, und mußte künstlich erleuchtet werden. Dies war eine neue Einschränkung für den Architekten; denn er mußte sehr darauf bedacht seyn, wie die Beleuchtung eines solchen Theaters, und vornämlich die des Mittelpunktes der Bühne, zu bewirken sei. Man sah bald ein, daß eine jede Verbreiterung der Bühne sehr bedenklich sei, weil bei jedem Fuße Erweiterung in der Grundfläche, ein bedeutender kubischer Raum, nach Verhältniß der Höhe des Gebäudes, entstand, welcher wiederum erleuchtet werden mußte. Bei allen den Schwierigkeiten nahm die Lust unter den Zuschauern immer mehr zu, eine glänzend erleuchtete Bühne zu sehen. An den Orten, wo der Staat viel Aufwand für Theater machen konnte, überwand man die meisten Schwierigkeiten darin mit vielen Kosten, und erbaute große Theater; allein nicht überall konnte dies geschehen. Bei Theatern, wo das Interesse des Unternehmers genau berücksichtiget werden mußte, geschahen wiederum Einschränkungen. Dessen ungeachtet fiel man immer wieder von neuem darauf, die Theatergebäude zu erweitern. Man konnte sie indessen nicht anders beleuchten, als mit gewöhnlichen Talg- und Wachskerzen; und wenn man gleich die Kosten der ungeheuren Menge Kerzen nicht achtete, so entstanden daraus andere Beschwerden. Das Dampfen der Kerzen, welches schon für das Publikum äußerst unangenehm war, nahm überhand und erstickte fast die Flamme oder beraubte sie doch wenigstens ihrer Kraft

zum größten Theil. Die Anzahl der Kerzen, welche hinter den Kulissen und Dekorationen über einander gestellt werden mußten, häufte sich so, daß die obern endlich von der Hitze der unter ihnen brennenden völlig ausgelöscht wurden. Man hüllte die Kerzen in blecherne Hülsen ein, um sie vor dem Schmelzen zu sichern; allein dies gab der Flamme selbst keinen Schutz. Ins Proscenium stellte man auf den Boden des Theaters mehrere Reihen kleiner Näpfe, mit Wachs oder Talg gefüllt, worein man Dochte steckte, welches besonders ein unerträgliches Dampfen im Theater verursachte."

Das Theater des Palladio, welches er zu Vicenza von Stein errichtete, war nach dem Muster der Alten erbauet, jedoch wich er in einigen Dingen davon ab. Fig. 7924 zeigt den Platz für die Sitze der Zuschauer; er hat eine länglich runde Form und die Sitze selbst erheben sich Stufenweise übereinander. Oben, wo sie aufhören, ist eine Kolonnade angebracht, die an den beiden Ecken, wo die Treppen liegen, offen ist, in der Mitte aber Wandsäulen hat, zwischen denen Nischen stehen. Die Scene hat drei Thüren in der Fronte und eine an jeder Seite, durch welche man sieben Straßen erblickt, die nach der Perspective angelegt sind. Die Scene ist sehr reich verziert und hat drei Reihen Säulen, zwischen denen theils Nischen mit Statüen, theils Gemälde angebracht sind, und überdies stehen auch noch vor den Säulen Statüen. Die Decke der Bühne besteht aus Täfelwerk, das in verschiedene Felder abgetheilt ist, worin Gemälde angebracht sind. Alle diese Verzierungen geben dem Ganzen, weil sie sehr überladen sind, kein gutes Ansehen. Die Scene verdient auch deshalb keinen Beifall, weil sie sowohl, als auch die angelegten Straßen, gar keine Veränderung zulassen. Es müssen daher auf diesem Theater lauter Stücke

gegeben worden seyn, wo die Handlung auf einem freien Platze einer Stadt vor sich ging; sind Veränderungen angebracht worden, so sind sie wahrscheinlich durch Vorhänge bewerkstelliget worden, Nachrichten hat man davon nicht. Die Beleuchtung, von der man gleichfalls keine Nachricht hat, geschah gewiß auf die nämliche Art, wie diejenige ist, welche Serlio angiebt.

Das Schauspielhaus zu Parma, welches entweder von Vignola oder von Palladio angelegt, (die Zeichnung ist von Vignola) von Bernini aber vollendet worden seyn soll, folgte auf das vorhergehende. Es zeichnet sich vor dem Theater des Palladio vorzüglich durch die Anlage der Sitze aus, die auch Stufenweise über einander angebracht sind, jedoch eine andere Form haben, indem sie nach einem halben Zirkel angelegt sind, dessen beide Enden sich in parallele Linien etwas verlängern. Zu oberst sind die Sitze mit einer Kolonnade umgeben. Die Scene ist mit vielen Verzierungen von Säulen und Nischen überladen und sie hat nur eine einzige Oeffnung, die nach Verhältniß des Ganzen zu klein zu seyn scheint. Von dem Ende der Sitze an bis an die Scene hin, ist ein großer freier Platz angelegt, der an jeder Seite die Verzierung eines Triumphbogens hat, worüber eine Statüe zu Pferde steht. Dieses Theater ist deshalb sehr berühmt, weil es die Eigenschaft hat, daß die Stimme der Schauspieler überall deutlich gehört und verstanden werden kann, welches wahrscheinlich daher rührt, weil im Innern Alles mit Brettern ausgetäfelt ist, die ringsherum an den Mauern eine perpendikuläre Stellung erhalten haben. Fig. 7925 zeigt den Grundriß dieses Schauspielhauses. Die Breite des Gebäudes, mithin auch die Spannung des Daches, ist 97 Rheinländische Fuß. Die Länge vom Proscenium bis an

die Rückenwand des Zuschauer-Raumes über 150 Fuß. Es ist daher in der Größe mit keinem unserer modernen Theater zu vergleichen. Dessenungeachtet hat die Oeffnung der Bühne nur 38 Fuß; die Tiefe ist dagegen 118 Fuß.

Diese hier angeführten Schauspielhäuser der Italiener sind die ältesten der neueren Zeit. Man gewahrt an ihnen sehr deutlich, wie nach und nach die Theater so gebildet wurden, wie sie jetzt ausgeführt werden. Aus der Scene des Theaters des Serlio entstand die neuere Scene, indem man anstatt der aneinander hängenden Gebäude, einzelne Flügel oder Kulissen so aufstellte, daß ein Raum dazwischen blieb und man hinter jede Kulisse hinweggehen konnte, welches auch deswegen nöthig war, um eine bessere, und eine solche Beleuchtung anzubringen, die selbst nicht sichtbar war, sondern deren Wirkung nur gesehen wurde. Nach dem Platze der Sitze in dem Theater zu Parma, wurden die Sitze der neuern Theater eingerichtet, dessen Form man, im Ganzen genommen, beibehielt, und nur noch die Logen hinzusetzte, die wahrscheinlich daher entstanden, theils weil man in dem Schauspielhause gesellschaftlicher bei einander zu seyn wünschte, theils um Raum zu gewinnen, und den Zuschauern mehr Platz zu verschaffen. Die Logen stammen daher aus neuerer Zeit; auch scheint diese Bauart den Italienern mehr zu behagen; denn diese betrachten die Logen als kleine isolirte Gemächer, in welchen sie sich jeder Art von Conversation überlassen, wobei das Theaterstück bloß als Würze der geselligen Logen-Unterhaltung angesehen wird. Wer daher in den Theatern Italiens ein Stück mit Aufmerksamkeit verfolgen will, der wähle keine Loge, sondern das Parterre. Die Logenbauart ist auch in akustischer Hinsicht nicht zu empfehlen; denn durch die vielen

perpendikulären Unterbrechungen, durch die Abtheilungen der Logen, wird die Fortpflanzung des Schalls gehemmt und dieser von den Logen verschlungen; daher waren die Sitze in einem der alten Theater in Hinsicht der freien Räume, die sie darboten, weit zweckmäßiger, als der Logenbau der Neuern. Durch die übereinander laufenden Gradinen konnte der Schall nicht verloren gehen oder gehemmt werden, er mußte vielmehr auf den Zuhörer haften. Eben so war auch das Parterre für den Zuschauer weit günstiger; denn durch die schief übereinander liegende Gradinen ward es kleiner und der Schall konnte sich ungehindert durch die vielen daselbst befindlichen Personenen verbreiten.

Wenn man nun ein Schauspielhaus erbauen will, so muß man zuerst auf eine gute Lage Rücksicht nehmen, das heißt, nicht nur, daß das Gebäude selbst frei und ohne Hinderung von andern Gebäuden liege, sondern auch im Mittelpunkte der Stadt errichtet werde, damit alle Einwohner derselben es ohne große Beschwerden, besonders im Winter, besuchen können. Es versteht sich hier, daß nur von einem großen, sogenannten National- oder Hoftheater die Rede ist, kleinere Theater, Privat-Unternehmungen in großen Residenzstädten, können in denjenigen Stadtvierteln liegen, die sie sich besonders dazu ausersehen. Wie schon oben bemerkt worden, muß ein Schauspielhaus auf einem freien Platze erbauet werden, und darf nicht an andere Gebäude stoßen, weil ein dergleichen Gebäude, wegen des vielen Holzwerkes und der vielen Leinwand, die sich innerhalb desselben befindet, der Feuersgefahr sehr ausgesetzt ist, so würden die herumstehenden Häuser in größerer Gefahr seyn, wenn sie ganz nahe neben dem Schauspielhause ständen, als wenn sie in einiger Entfernung davon liegen. Ferner ist ein großer freier Platz vor

dem Hause nöthig, damit die Kutschen überhaupt Raum genug haben, und die Fußgänger durch sie nicht behindert werden oder wohl gar Schaden nehmen können. Auch muß das Gebäude an einem hohen und trocknen Orte erbauet werden, weil bei einem niedrigen und feuchten Orte die Gesundheit der Zuschauer, besonders derjenigen im Parterre, sehr leiden würde. Die zweckmäßigste Form des Gebäudes ist wohl ein längliches Viereck, indem in der einen Hälfte desselben die Bühne ihre gehörige Tiefe erhalten kann, in der andern Hälfte sich aber hinlänglicher Raum für die Zuschauer befindet.

Was nun die innere Einrichtung eines Schauspielhauses anbetrifft, so sind oben, S. 254. u. f., schon einige Vorschläge zur Verbesserung der alten Bühnenform, besonders in Hinsicht der Scenenbilder, angeführt worden; allein es wird nöthig seyn, hier noch Einiges über die bestehenden Einrichtungen zu sagen. Die innere Einrichtung eines Schauspielhauses ist mit sehr vielen Beschwerlichkeiten verbunden, und es existirt vielleicht kein einziges Theater, welches ganz fehlerfrei wäre. Bald wird die Stimme des Schauspielers nicht überall gut gehört und verstanden, bald können die Zuschauer nicht von allen den für sie bestimmten Plätzen gut sehen, bald sind die Eingänge und Ausgänge sowohl in dem ganzen Gebäude, als in einzelnen Theilen desselben nicht gut angelegt, bald ist die Beleuchtung nicht gut, bald ist die Bühne nach Verhältniß des übrigen Gebäudes zu tief oder zu breit, und bald hat sie zu wenig Tiefe oder Breite. Bei Anlegung des Innern eines Schauspielhauses, macht das Theater oder der Zuschauerraum die meisten Schwierigkeiten, weil es von dessen Form und Einrichtung hauptsächlich abhängt, daß man überall gut sehen und hören kann. Der Architekt muß sich daher auf das sorgfältigste bemü-

hen, diese beiden nothwendigen Erfordernisse gut mit einander zu verbinden, weil, wenn er nur das eine in Acht genommen, das andere aber vernachläßiget hätte, er kein vollkommenes Theater hervorbringen würde. Besonders muß man bei einem Theater auf den Schall Rücksicht nehmen. Der gerade ausgehende Schall, oder die gerade Ausbreitung der Stimme ist bei einem Theater vorzüglich zu berücksichtigen. Es darf dem Schall der Stimme des Schauspielers in dieser Hinsicht nichts im Wege stehen, welches ihr hindert zu allen Plätzen der Zuschauer zu gelangen und sich auf allen Seiten gleich auszubreiten, so wie auch aller Wiederschall vermieden werden muß, wodurch zwar die Stimme verstärkt wird, aber der feine Ton und die zarte Artikulation, die besonders in vielen Stellen große Wirkung thut, verloren geht. Uebrigens kann die Form des Theaters, der Theorie nach, sehr gut seyn; allein in der Ausführung finden sich noch manche Dinge, welche eine gleiche und gute Ausbreitung der Stimme verhindern. Ohne Logen würde die Stimme vielleicht überall gehört werden können; die Anlage der Logen kann aber verursachen, daß sich die Stimme darin verliert und in den von der Bühne entfernteren Logen nicht so gut gehört wird, als in den nahe liegenden. In einem leeren Theater kann sich die Stimme überall gut ausbreiten; ist es aber mit Zuschauern angefüllt, so wird der Schall der Stimme mehr und öfter anstoßen, und er muß, wenn er die Kleider der Zuschauer berührt, sich ganz verlieren. Hierzu kommt nun noch, daß die Schauspieler nicht immer vorn auf dem Proscenium stehen, sondern bisweilen in der Tiefe der Bühne, daher die Stimme in dem letztern Fall schon einen andern Weg nehmen muß, als in dem ersteren. Oft spricht auch der Schauspieler nicht geradezu gegen das Theater, son-

dern er muß sich auf der Bühne seitwärts drehen, daher der Schall der Stimme nicht den geraden Weg in das Theater nehmen, sondern erst durch Abprallung, also nicht rein und deutlich, dahin gelangen kann. Alles dieses sind Dinge, die in der Theorie nicht immer in Obacht genommen werden und werden können, weil sie zufällig sind. Seit dem man nicht unsere dramatischen Vorstellungen, wie die Griechen und Römer, in unbedeckten Theatern sehen kann, ist man genöthiget gewesen, der freien Verbreitung des Schalles und vornehmlich der Fortpflanzung der menschlichen Stimme, Hindernisse in den Weg zu stellen. Man hat gefunden, daß es einen sehr bedeutenden Unterschied gemacht hat, den Schall, der sich in den unbedeckten Theatern ungehindert nach oben zu in Freiheit setzte, durch eine Bedeckung des Theaters oder Zwischenraumes aufzuhalten, und endlich wieder in den geschlossenen Raum zurückzuwerfen. Man hat von dieser Wirkung Vortheile, aber auch Nachtheile verspürt, aber sich lange nicht die eigentliche Ursache davon erklären können. Seit geraumer Zeit hat man Gelegenheit gehabt, sehr mannigfaltige Beobachtungen darüber in den so verschiedenen Formen der Theater anzustellen. Dessenungeachtet ist es nicht gelungen, nach ganz bestimmten Grundsätzen sowohl die vortheilhaften, als auch die nachtheiligen Formen der Theater unterscheiden zu lernen. Die Ursache liegt, nach C. Langhans, darin, daß diejenigen Architekten, welche Theater zu erbauen hatten, zu wenig nach den Grundsätzen der Akustik verfahren sind, hingegen immer mehr nach Grundsätzen der Optik, weil uns diese von jeher klar vor Augen gelegen haben. Aber der Wunsch unter denen, die dramatische Vorstellungen besuchten, nahm immer mehr zu, sie wollten auch die kleinsten Nüancen in dem Dialog wahrnehmen, und daher wurden

die Forderungen, wegen der Verständlichkeit in solchen Gebäuden immer größer. Man begnügte sich nicht mehr damit, eine gebundene Rede deutlich hersagen zu hören, noch viel weniger die Rede, die auf der Bühne gehalten werden sollte, durch ein anderes von der Natur begünstigtes Organ schreien zu hören, während daß eine andere Person auf der Bühne die Handlung dazu machte; sondern man verlangte auch, daß man Schauspieler, die halb laut für sich sprachen, genau vernehmen konnte, oder wenn mehrere zugleich sprachen, so durfte kein Wiederhall die Verwirrung des Gesprächs vermehren. Sogar den unglücklichen Organen für die Bühne, die man oft zu dulden gezwungen ist, mußte geschmeichelt werden. Ehe man nun noch diese, so ausgedehnte, Ansprüche machte, war man unbefangen in der Erfindung der Theaterformen, und daher entstanden in diesen Zeiten auch die mannigfaltigen Formen. In den größeren Theatern, welche nur zu großen Vorstellungen, Opern und Balleten, bestimmt sind, sind die Erscheinungen in der Fortpflanzung des Schalles nur sehr undeutlich; eben so in den kleinen Theatern, die ohne Anstrengung durch eine menschliche Stimme gefüllt werden, und in denen das Umherschweifen des Schalles zu unbedeutend ist; allein in denen von der mittleren Größe, und vorzüglich in solchen, die zum Schauspiel allein bestimmt sind, scheinen diese Wirkungen am stärksten. Unter diese Gattung gehören die Theater von ungefähr 60 Fuß Länge und 50 Fuß Breite. Man hat Gelegenheit gehabt in diesen Schauspielhäusern eine Reihe von Beobachtungen fortzusetzen; allein sie gingen meist nur dahin, die Mängel oder die Vorzüge von diesem oder jenem Schauspielhause wahrzunehmen, aber nie konnte man sie zu einer wirklichen feststehenden Theorie bringen. Man fing an die Form der Schauspielhäuser auf alle nur mög-

liche Weise zu verzerren, und wohl nicht selten in der ungewissen Absicht, vielleicht dadurch zufällig eine vortheilhafte Fortpflanzung des Schalls zu erhaschen. Die Glockenform, welche Bibiena wählte, hat zu mehreren ähnlichen Theatern in Italien Veranlassung gegeben. So ist das Theater zu Bologna, Parma, Verona und Siena in Glockenform erbauet. Weder in den ganz steinernen Theatern, wie das zu Bologna und Parma, noch in denen von Holz hat die angenommene Form einen großen Vortheil für die Fortpflanzung des Schalls gewährt. Um nun den nicht bekannten Hindernissen, welche diese oder jene Form von Theatern der Fortpflanzung des Schalls geben konnten, zu entgehen, suchte man dieselben, so viel als möglich, zu vereinfachen. Man war einmal an die lange Form, die sich an die Oeffnung der Bühne anschließt, gewöhnt; auch das Publikum wünschte sich immer mehr und mehr an die Bühne anzuschließen; da dieses aber, wegen der Menge der Zuschauer, nicht auf einer und derselben Fläche geschehen konnte, so erbaute man mehrere Logenreihen über einander, und suchte einer jeden derselben eine vortheilhafte Richtung gegen die Bühne zu geben, und so entstand die Eyform, welche die meisten unserer neuen Theater besitzen, z. B. das Opernhaus zu Mayland, das Opernhaus zu Berlin, das Theater zu Petersburg, das Opernhaus zu Turin, das Theater Argentina zu Rom, das Theater della Fenice zu Venedig, das steinerne Theater zu Ferrara, das neue Theater zu Livorno, das Theater Italien zu Paris ꝛc. Man fand, daß diese Form, die schicklichste sei, allen den Forderungen Genüge zu leisten, welche in Rücksicht auf Akustik und Optik bei einem guten Theater gemacht werden. Man suchte diese Form zu verschönern, wurde aber zu gleicher Zeit darüber einig, daß man in derselben alle der-

gleichen Verzierungen vermeinden müßte, welche die fortlaufenden Linien der Eyform unterbrächen und dadurch dem Schall nachtheilig seyn könnten. Man schränkte sich bei den Verzierungen bloß auf Malerei und Vergoldung ein und erwartete nun den gewünschten Vortheil für die Fortpflanzung des Schalls. Dieser stellte sich auch zum Theil ein; denn man bemerkte, daß in mehreren dieser Theater, welche mit einer solchen Sorgfalt erbauet waren, die Musik, überhaupt der Schall einen angenehmen Eindruck machte; dagegen nahm man wahr, daß in andern, nach denselben Grundsätzen erbauten Theatern, sich andere Erscheinungen darboten, und daß der Schall in denselben auf eine sehr unangenehme und der Verständlichkeit nachtheilige Art zurückgeworfen wurde. Es fehlte aber darüber an Aufklärung, wie dies eigentlich zugehe; denn die hin und wieder etwas abweichende Form dieser Theater unter einander, konnte der Grund nicht seyn, wenigstens ließen sich keine klaren Folgerungen daraus ziehen; und so blieben die geschicktesten Architekten lange Zeit zwischen Vermuthungen und Versuchen stehen, ohne glückliche Resultate hieraus zu ziehen. Da nun in neueren Zeiten sich geschickte Physiker bemüheten die Natur des Schalls zu untersuchen, so kam man dahin zu entdecken, daß die Fortpflanzung des Schalls mit der des Lichtes die größte Aehnlichkeit hat, und so entstand die Meinung, welche den Schall, als ein Ausstrahlen von dem Punkte seiner Entstehung betrachtet, woraus hervorging, daß wenn man diese Schallstrahlen, gleich denen des Lichtes, mit Hohlspiegeln oder andern Formen auffinge, sie wieder auf einen dritten Ort zurückgeworfen würden. Eine Reihe von dergleichen Versuchen bestätigte dieses, wohin auch die Erfindung der Kommunikationsröhre, des Sprachrohrs ꝛc. gehört. Man erklärte sich nach dieser Theo-

rie auch das Echo, bei welchem der zurückgeworfene Schall einen langen Weg zu durchlaufen hat, und daher später zum Ohre gelangt. Man bemühete sich bald nach dieser Entdeckung, diese Erfahrungen und Theorien auf die Form der Gebäude anzuwenden, in welchen es darauf ankam, den Schall, der in einem Punkte derselben entstand, aufs Vortheilhafteste zu benutzen und ihn durch die Umfassungswände auf die Zuhörer zu leiten, und es war sogar eine Nothwendigkeit darauf zu denken, indem der Schall in solchen Gebäuden doch auf eine oder die andere Art zurückgeworfen werden mußte, und man also, wenigstens den nachtheiligen Formen zu entgehen, auf solche Mittel bedacht seyn mußte. Man sammelte zu dem Ende alle Erfahrungen darüber, die sich zum Theil zufällig darboten, zum Theil aber auch absichtlich durch Versuche herbeigeführt wurden. Man untersuchte in dieser Hinsicht alle die Gebäude, die solche Erscheinungen gewährten, und entdeckte fast in allen zirkelförmigen Gebäuden dergleichen. Neuere Architekten suchten diese Mittel, den Schall fortzupflanzen und zu leiten, in die Theorie für die Form der Theater zu benutzen. Im Jahr 1766 erschien ein Werk von Dümont, welches eine Zusammenstellung von mehreren Theatern und zugleich ein Project zu einem Theater, von ihm selbst entworfen, enthält. Nach C. Langhans hat er nach seinem davon entworfenen Plane und Durchschnitt die rein elliptische Form gewählt, welche man sowohl in den Rückwänden der Logenreihen, als auch in den Logenbrüstungen und sogar in den Wölbungen der Decke, entdeckt, woraus, sagt der eben genannte Schriftsteller, die dunkle Idee, welche Dümont für die Fortpflanzung des Schalls gehabt hat, hervorgeht. Im Jahre 1782 erschien ein ähnliches Werk von Patte, welcher ebenfalls ein Theater in elliptischer Form vorschlägt, s. Fig.

7926, und dafür seine Gründe in einem beigefügten Raisonnement auseinander setzt. Nachdem er mehrere Formen in akustischer Hinsicht geprüft hat, so bleibt er endlich bei der Ellipse stehen und sagt: Nur diese Form allein vereiniget alle Vortheile, die zu einem Theater erforderlich sind, weil sie gerade die ist, welche am meisten die Eigenschaft hat, die Schallstrahlen, welche in dem einem Brennpunkte derselben entstehen, in dem zweiten ihm gegenüberstehenden oder in dessen Nähe zu versammeln. Er war von dieser Theorie eingenommen und bildete die Form seines Theaters genau darnach, indem er durch das Proscenium einen Theil der Ellipse abschnitt, um den Redner auf der Bühne in den einen Brennpunkt der Ellipse zu bringen. Seit dieser Zeit sind nun zwar viele eyförmige Theater entstanden, weil einige Architekten diese Theorie auffaßten; allein das wenige Zutrauen, welches man hatte, daß die Wirkung von der Leitung des Schalls durch die Umfassungswände eines großen Theaters bestimmt erfolgen könnte, hat die meisten bewogen, die Form ihrer Theater mehr nach den Grundsätzen der Optik zu bilden und dieserhalb haben sie sich nie strenge an die Form der eigentlichen Ellipse gebunden. So wählte Cochin zu seinem Theater ebenfalls das Oval, welches er so stellt, daß der große Durchmesser desselben der Bühne gegenüber zu liegen kommt. Fig. 7927. giebt davon eine Ansicht. Er bemerkt dabei, daß der größte und durchgängig erkannte Fehler unserer Schauspielhäuser ihre zu große Tiefe sei, wodurch die Mittellogen, wo man das Schauspiel am besten sehen sollte, und wo sich die Verzierungen der Bühne am besten ausnehmen, zu weit entfernt liegen, als daß man darin Alles deutlich sehen und hören könnte. Dieser Fehler wird bei diesem ovalen Plane vermieden und die Zuschauer rücken der Bühne um Vieles näher, als sie

in den gewöhnlichen Theatern sind, sie mögen nach einem halben oder ganzen Zirkel, oder nach einem Ovale, dessen kleiner Durchmesser mit der Bühne parallel liegt, gebildet seyn. Da das Proscenium weit vorgerückt ist, so wird hierdurch der Schauspieler weit in den Saal des Theaters hineingebracht und seine Stimme verliert sich nicht in den Scenen. Zu diesem Vortheile kommt noch ein zweiter, nämlich der Saal ist zirkelförmig, nicht tief, und der Schauspieler, der sich auf dem Proscenium befindet, steht fast von allen Seiten gleich ab, folglich kann die wellenförmige Bewegung der Stimme, weil sie gleich auffällt, kein Echo verursachen und braucht auch keinen langen Raum zu durchstreichen, wodurch die Tonschwebungen gedämpft werden könnten. Nach diesem ovalen Plane kommt der Schall der Stimme sehr bald und deutlich zu den Mittellogen und kann sich sehr gut rund umher verbreiten.

Saunders, welcher im Jahre 1790 ein Werk über Theaterbau herausgab, geht von dem Grundsatze bei der Anlage eines Theaters aus, daß nur allein dabei die gerade ausgedehnte Fortpflanzung und Verbreitung der Stimme in Betracht komme. Nach verschiedenen Versuchen über die Ausbreitung der Stimme und über die Weite, bis zu welcher sie deutlich und vernämlich gehört werden kann, fand er folgende Resultate. Er zog auf einem freien Platze einen Zirkel von 100 Fuß im Diameter, Fig. 7928, und stellte den Sprecher in den Mittelpunkt, daher betrug die Zwischenweite, zwischen dem Sprecher und Hörer allezeit 50 Fuß. Vorn, dem Sprecher gerade gegenüber, verstand man seine Worte am deutlichsten und nicht viel weniger gut an den Seiten, hinten aber fast gar nicht. In eben diesem Zirkel wurde der Sprecher 25 Fuß von dem Mittelpunkte hingestellt, so daß er $\frac{3}{4}$ des Durchmes-

sers von dem vordern und 25 Fuß von dem hintern Ende des Zirkels entfernt war, da er dann am besten an den Seiten c c, vorn und hinten aber wenig gehört wurde. Der Sprecher mußte nun verschiedene andere Stellungen annehme, und man fand, daß seine Stimme an allen Orten des Zirkelkreises am besten und gleich vernehmlich gehört wurde, wenn der Sprecher 17 Fuß von dem Mittelpunkte entfernt war, s. Fig. 7929. Der Sprecher stand in a, 17 Fuß von b, welches als der Mittelpunkt des Zirkels angenommen wurde. Diese Form, Fig. 7930. wählte Saunders daher zu seinem Theater, als diejenige, in welcher die Stimme des Schauspielers überall deutlich gehört wurde. Der Durchmesser innerhalb des Theaters, bis an die Linien, wo die bedeckten Logen angehen, beträgt 60 Fuß, und die Entfernung von dem Proscenium oder der Vorbühne, u v, bis zu der entgegen stehenden mittelsten Loge, 45 Fuß. Die Vorbühne u v, schneidet den Zirkel in 15 Fuß ab; und da nun noch 15 Fuß bis zu dem Mittelpunkte des Zirkels übrig bleibt, weil der Radius desselben 30 Fuß ist, 17 Fuß Entfernung vom Mittelpunkte aber die Stelle ist, wo die Stimme in dem ganzen Zirkel am besten gehört werden kann, so wird dieser Punkt 2 Fuß von dem Ende des Proscениums u v, zu liegen kommen, und zwar in x, wo der Schauspieler gewöhnlich steht. Die Höhe der Decke des Theaters von dem Fußboden der Vorbühne, beträgt 45 Fuß, und die Zuschauer auf der Gallerie, der Vorbühne gegenüber, befinden sich von ihr innerhalb einem Winkel von 36 Graden.

Rhode hat auch eine Abhandlung über die Verbreitung des Schalls im Jahre 1800 geliefert. Die Ideen, welche darin über den Vortheil der Fortpflanzung des Schalls in einem Theater enthal-

ten sind, sind meistens richtig und die Erfahrungen darüber, die von Zeit zu Zeit durch verschiedene Autoren uns mitgetheilt worden, sind in möglichster Kürze darin gut zusammengestellt, um sie bei der Form eines Theaters anwenden zu können. Der Verfasser zieht die Halbzirkelform vor, jedoch nur unter der Bedingung, daß sie mit Gradinen oder aufsteigenden Sitzen verbunden sei, in sofern dies aber nicht der Fall ist, so hält er sie für nachtheilig für die Verbreitung des Schalles und unbequem in optischer Hinsicht, weil sie ein zu weites Proscenium erfordert. Er schlägt daher vor, die Anlage eines Griechischen Theaters in Athen auf unsere jetzige Form von Theatern anzuwenden, und bringt ein Theater in Vorschlag, welches auf eine künstliche Verbreitung des Schalls berechnet seyn soll. Er verwirft die Zurückwerfung des Schalls von den Rückwänden des Theaters oder Zuschauerraumes, und mithin alle runde und ovale Formen, und bezieht sich im Vorbeigehen auf die Plane von Cochin, Patte und Saunders, wodurch er die dunkle Erfahrung über den Nachtheil des zurückgeworfenen Schalles erweiset. Er schlägt dann selbst eine Form vor und sagt: Man solle der Theorie einer Kommunikationsröhre oder des Sprachrohres folgen, und mithin wäre der Bau mit parallelen Wänden und einer nicht hohen, mit dem Boden parallellaufenden Decke, ohne alle Besorgniß des Mißlingens zu empfehlen. Nach seiner Meinung soll man die Seitenwände ganz ohne Logen lassen und hinten mit einer zirkelrunden Wand verbinden, woran sich die stufenförmigen Sitze von der Bühne an erheben. Langhans verwirft diese Vorschläge und sagt: „So gut auch des Verfassers oberflächliche Bemerkungen über die Verbreitung des Schalles sind, so geht doch aus dem eigentlichen Vorschlage für sein Theater hervor, daß derselbe

kein praktischer Architekt ist; denn wenn man auch den Raum des Theaters, welchen er vorschlägt, noch um 10 Fuß breiter annehmen wollte, als die Oeffnung des Prosceniums, welche, nach seiner eigenen Angabe, nicht über 50 Fuß seyn kann, von welcher Weite auch kein Proscenium existirt, so müßte ein solches Theater doch wenigstens 110 Fuß Länge haben. Denn wenn man von dieser Länge 10 Fuß für das Orchester abrechnet, so bleiben uns noch 100 Fuß Länge und 60 Fuß Breite, welches einen Raum für 2000 Personen giebt, wenn man die Person nur zu drei Quadratfuß rechnet. Das Verhältniß dieser Theater würde also beinahe wie 1 zu 2 seyn; welche schlechte Form schon an den alten Londner Theatern Drury-Lane und Conventyarden bekannt ist."

Langhans hat bei der Erbauung des im Jahre 1817 abgebrannten Schauspielhauses zu Berlin, welcher Bau im Jahre 1800 bis 1802 geschah, eine kurze Abhandlung über die Grundsätze, nach welchen derselbe die innere Form desselben bestimmt hat, herausgegeben. Auch er wählte die elliptische Form. Er stellte nun hierin Versuche an. Die Logenbrüstungen a, Fig. 7931, und die Rückwand b der Logen, bekamen die elliptische Form, von der der eine Brennpunkt c da ist, wo der Schauspieler gewöhnlich spricht, und der zweite d auf dem Parterre. Eben so wenig, als man überhaupt überzeugt war, daß die Concentrirung der Schallstrahlen auf einen Punkt hin geschehen würden, so glaubte man auch nicht, daß es von Bedeutung seyn würde, wenn der Schauspieler bald an diesem oder jenem Orte, in e oder f, stand. Und da man sich nur sehr wenig Wirkung von den einzelnen Theilen, die in elliptischer Form waren, versprach, so suchte man mehrere solche einzelne Theile, nach der nämlichen Theorie, und zu dem nämlichen Zwecke zu formen. Das Proscenium

g wurde ohne Logen ganz glatt von dünner Bretterverkleidung gemacht und so gestellt, daß die Schallstrahlen, die von der Bühne ausgingen, auf das Parterre hingeworfen werden sollten. Selbst die Dekorirung der Logen dicht an demselben bekam ähnliche Flächen und die nämliche Richtung, gleich einen zweiten Proscenium. Mit diesem stand eine Wölbung h, Fig. 7932 in der Decke des Theaters in Verbindung, welche das Segment eines Zirkels bildete, und sich in einer Breite von 15 Fuß an das erste Proscenium g, welches geradelinigt bedeckt ist, anschloß. Diese Wölbung wurde ebenfalls benutzt, die Schallstrahlen, die nach oben gehen mußten, zu sammeln und wieder nach dem unteren Theile ins Parterre zu concentriren. Das Segment, in welchem sie geformt war, bekam dieserhalb sein Centrum in i in der Höhe, wo der Mund des Schauspielers sich befinden mußte. Damit aber diese Schallstrahlen nicht wieder in das nämliche Centrum, also auf den Schauspieler selbst zurückfallen sollten, so bekam diese Wölbung eine Neigung nach der Bühne zu, und erhob sich nur einen Fuß gegen das Theater, wie in h h zu sehen ist, damit der zweite Brennpunkt k auf die Mitte des Parterre fiel. So wenig wie man von der elliptischen Form der Logen und deren Rückwände eine ganz bestimmte Wirkung erwartete, eben so wenig erwartete man dies von dieser Wölbung, die nur einer Richtung nach gekrümmt war. Man glaubte aber dadurch die Sammlung der Schallstrahlen einigermaßen zu bewirken, welche außerdem auf unbestimmtem Wege herumgeschweift haben würden, und dadurch also Vortheile für die Verständlichkeit im Theater zu erlangen. Die Erscheinung, welche diese Wölbung darbot, war diese, daß wenn der Redner sich auf der Bühne auf dem Punkte i, Fig. 7932 befand, der Zuhörer in k die Empfindung hatte,

als wenn ihm das, was in i gesprochen würde, wie mit einem Sprachrohre in beide Ohren geworfen würde. Dieses war kein Nachhall oder Echo, sondern eine Verstärkung des Schalls, welche fast in eben dem Momente geschah, als der Redner in i sprach. In k war also eine wirkliche Concentrirung des Schalls, welcher von i ausging und durch die Wölbung h h dahin geworfen wurde, welches eine sehr bedeutende Erfahrung war; denn man sah, daß diese Concentrirung auf einem Wege von mehr als 90 Rheinl. Fuß, welche der Schall zu durchlaufen hatte, erfolgte; und zwar durch das Abprallen von einer Form, die nur nach einer Richtung gekrümmt war, und also nur auf eine sehr einfache Art zum Concentriren fähig ist. Dessenungeachtet war diese Wirkung davon sehr auffallend, und zwar so sehr, daß man sogar im Stande war, die Bewegung dieser Concentrirung beobachten zu können, welche nach Maaßgabe der Bewegung entstand, die der Redner auf der Bühne von einer Seite derselben zur andern machte. Wenn z. B. in e, Fig. 7931 gesprochen wurde, so war die Concentrirung in l, wurde in f gesprochen, so war sie in m ꝛc. Dieser Umstand bestärkte besonders die Vermuthung, die man anfangs nur ganz dunkel hatte, daß die Wölbung in der Decke des zweiten Proscениums die Ursache dieser Erscheinung sei. Um aber in der Sache ganz gewiß zu seyn, wurde bald darauf diese Wölbung mit Leinwand und Papier bekleidet, um dadurch ihre runde Form zu zerstören und hierauf verschwand diese ganze Erscheinung. So schwer es auch bis dahin geblieben war, sich die Concentrirung der Schallstrahlen in einem so großen Gebäude zu denken, so gab doch diese Erscheinung eine hinreichende Erklärung darüber. In jeder Form, die ein Theater oder einen Hörsaal umgiebt, sei sie oblong, zirkelrund, elliptisch oder sonst anders, wird

immer dieselbe Menge Schallstrahlen entstehen, die von dem Orte ihrer Entstehung ausgehen und wieder durch die Wände zurückgeworfen werden. Wenn man diese durch die Form der Umfassungswände auf einen bestimmten zweiten Ort zu leiten sucht, so werden sie den übrigen Punkten in diesem Raume entzogen. Wenn z. B. in einer Ellipse, Fig. 7933, in dem einen Brennpunkte a ein Schall entsteht, so werden seine Strahlen durch die Peripherie b in den zweiten Brennpunkt c concentrirt und dadurch den Punkten d entzogen; denn der Strahl a e c fällt nicht mehr nach den Punkten d, sondern nur nach c. Nicht ein einziger Strahl, der von a ausgeht, und von der Peripherie zurückgeworfen wird, fällt nach den Punkten d, sondern nur immer nach c. In einer oblongen Form, Fig. 7934, wird hingegen der Strahl, der von a nach b geht, nach c geworfen, der, welcher nach d gelangt, nach e ꝛc. Die Punkte c e erhalten noch außerdem die directen Strahlen a c, a e; also jeder zwei Strahlen. Dies geschieht nicht bei der Ellipse. Die Punkte d, Fig. 7933, bekommen nur directe Strahlen a d, und weiter nichts; denn alle abprallende Strahlen gehen nach c, und die Punke d verlieren also dadurch. In einem Oblong, Fig. 7934 prallen die Strahlen ae, af, ac, ag, ah, ꝛc. nach den Punkten i, folglich nach der Mitte des Saales hin. Dies geschieht wieder bei der Ellipse nicht, sondern sie gehen alle nach c, Fig. 7933. Den Zuhörern, welche sich in den Punkten f in einer Ellipse befinden, werden die beiden Schallstrahlen entzogen, die in einer oblongen Form ihnen durch die beiden Seitenwände zugeführt werden. Die Zuschauer in f bekommen also nur den einen directen Schallstrahl a f; die in i, Fig. 7934, bekommen aber jedesmal drei Schallstrahlen, den einen direct, die andern beiden von den Seitenwänden, welches einen

Unterschied macht. Es frägt sich nur hier, warum der Punkt c, Fig. 7933 alle Schallstrahlen bekommen soll, wenn es auf Unkosten der anderen Punkte geschieht, die doch, als das Ohr des Zuschauers betrachtet, alle gleiches Recht haben? Die Frage läßt sich beantworten, wenn man vorgiebt, daß man dem zweiten entfernteren Punkte c Verstärkung des Schalls geben wolle, da doch schon der nähere g den stärkeren directen Schall bekomme, und also keines zurückgeworfenen Schalles bedürfe. Diese Erklärung würde schon hinreichend seyn; allein es entstehen andere größere Nachtheile daraus; denn wenn man sich in einer Ellipse auf dem zweiten Brennpunkte c, Fig. 7935, oder in dessen Nähe befindet und von a ein Schall ausgeht, so hat man natürlich alle Schallstrahlen, die von der Peripherie b abprallen, in den Ohren. Der Ton oder die Stimme ist da eben so stark, als sie nahe an ihrer Entstehung vernommen werden kann. Nicht das geringste Geräusch geht dort dem Ohre verloren. Jede Bewegung und Rauschen der Kleider oder anderer Sachen ist deutlich zu hören. Man hört nicht allein die menschliche Stimme ungemein stark, sondern sogar das Rauschen der Feuchtigkeit in der Kehle; so wie bei der Violine das Rauschen in dem Körper des Instrumentes, welches noch, außer den Tönen, in dem Innern desselben Statt findet, und was man sonst nur vernimmt, wenn man mit dem Ohre dicht daran liegt. Bei den Blase-Instrumenten hört man genau die Maschienerie der Klappen und Bewegung. Bei dem Pianoforte die Tasten ꝛc. Alles dieses wird mit einer gewissen Gewalt in das Ohr des Zuhörers gepreßt. Es ist kein angenehmes Krazen oder Schallen, sondern ein dicker harter Ton. Alle Schallstrahlen, welche von a ausgehen, werden in demselben Zeitpunkte zugleich ins Ohr gejagt und kein anderer milderer Schall oder Ton ist da vorhanden, weil kein

Theil der Ellipse anders wohin zurückwirft, als nur dahin. Es ist an diesem Orte wirklich ein Brennpunkt der Schallstrahlen, in welchem sie sich alle durchschneiden und diese Wirkung aufs Gehör hervorbringen. Es ist nicht zu berechnen, wie groß diese Verstärkung des Schalles auf dem Punkte c, Fig. 7935, seyn kann; vielleicht läßt sie sich aber einigermaßen versinnlichen. Wenn wir uns auf dem zweiten Punkte c befinden und uns die Wirkung des Schalles, der von a ausgeht, unter der Zahl 1000 vorstellen, so können wir uns zum Beispiel die Verstärkung desselben, die durch das Zurückwerfen eines einzelnen Strahles von der Wand auf unsere Ohren geschieht, unter der Zahl 1 denken, und mithin wäre die Verstärkung 1/1000. Gelangen aber 1000 solche Verstärkungen in unser Ohr, so hätten wir die doppelte Wirkung, oder mit andern Worten, wir hörten den Schall noch einmal so stark, als ohne die Verstärkungen. Wenn man sich nun von diesem Brennpunkte in einer Ellipse einige Schritte vor- oder rückwärts bewegt, so vermindert sich der starke Schall, allein er hört nicht auf, welches sich sehr deutlich aus der Theorie der Ellipse erklärt; denn in der Gegend um den Brennpunkt liegen die Schallstrahlen noch sehr enge zusammen und unser Ohr ist daher im Stande auch noch an diesen Orten mehrere Schallstrahlen zu fassen. Je weiter man sich aber von dem Brennpunkte entfernt, um so weniger ist dies der Fall; denn in c d e f g, Fig. 7935, liegen die Schallstrahlen schon beträchtlich weiter auseinander. Entfernt man sich noch weiter von dem Brennpunkte und nähert sich dem Punkte h, so vernimmt man den Schall, der bei b ausgeht, und von der Peripherie zurückgeworfen wird, am schwächsten. Die Winkel der Schallstrahlen sind da am stumpfesten und man muß sich daher mehr mit dem directen

Schalle begnügen. Die Verstärkung des Schalls, welche im zweiten Brennpunkte einer Ellipse von dem Schalle geschieht, welcher vom ersten Brennpunkte ausgeht, ist sehr bedeutend und kann nicht Statt finden, ohne das Ohr zu beleidigen. In einer Ellipse ist nur ein Brennpunkt, in welchem eine Verstärkung des Schalles geschieht. Wenn man sich nun in dem zweiten Brennpunkte befindet, so hört man den Schall, der aus dem ersten Brennpunkte ausgeht, über Alles stark und dadurch wird uns die Empfindlichkeit des Gehörs für den Schall, welcher außer dem ersten Brennpunkte entsteht, geraubt. So z. B. sei die Ellipse ein Concertsaal, in welchem sich an dem Orte des ersten Brennpunktes ein Orchester befindet, so wird man den Sänger in einem Duett oder den Spieler in einem Doppelconzert vor allen stark hören, der in dem ersten Brennpunkte steht, den andern aber sehr beträchtlich minder; denn alle die Schallstrahlen, welche von dem ersten ausgehen, werden auf uns zurück geworfen, wir werden betäubt und sind nun beträchtlicher unempfänglicher für den Schall, der von dem zweiten Sänger oder Spieler ausgeht, der nicht im ersten Brennpunkte steht; und wenn selbst unsere Hörorgane der Betäubung nicht unterworfen wären, so würden schon allein durch die Bewegung der Töne in der Luft, eine Verdrängung des schwächern, durch den stärkern Statt finden. Man kann auch schon ohne alle Concentrirung des Schalls den Versuch machen. Wenn man z. B. an einer langen Tafel sich befindet und obenan sitzt, und alle die an der Tafel sitzen, gleich laut sprechen, so wird man gewiß nur im Stande seyn, die zunächst Sprechenden zu vernehmen; auch selbst, wenn die weiter Entfernten um Vieles lauter sprächen, würden sie doch durch die zunächst Sprechenden um Vieles unterdrückt werden. Will man sie also alle gleich stark hören, so muß man sie

in einem Kreis um sich stellen. Das heißt, ihre Töne müssen alle auf gleich langem Wege zu unserem Ohre gelangen, sonst kann kein Gleichgewicht Statt finden. So wird man auch finden, daß Personen, welche sich bei Vorstellungen oder Conzerten in elliptisch geformten Gebäuden befanden, der Eine die Stimme des Sängers oder der Sängerin sehr schwach gefunden hatte, der Andere aber meinte, sie wäre rauh und heiser gewesen. Der Eine glaubte, der Sänger oder Spieler rechter Hand habe eine weit stärkere Stimme gehabt, als der linker Hand; der Andere war gerade entgegengesetzter Meinung. Alles dieses entstand aus der Verschiedenheit der Zurückwerfung des Schalls, die in dem Gebäude Statt fand, und die Meinungen unter ihnen blieben unentschieden. Diese Ursache kann man sich wohl leicht erklären, allein nicht jedes Hörorgan ist für diese kleinen Differenzen empfindlich oder es hat nicht die Uebung erlangt, diese Erscheinungen genau zu erkennen. Diese Erscheinungen also, die zu große Verstärkung im zweiten Brennpunkte ausgenommen, sind zu ertragen und nicht von so großer Bedeutung, besonders wenn die Versuche darin nur mit Musik allein angestellt werden, in welcher die Artikulation der Sylben, welche in der Sprache wegfallen, Statt finden. Wenn in einer vollen Zirkelform, außerhalb dem Mittelpunkte, ein Schall entsteht, so fällt auch der zweite Brennpunkt auf eine andere Stelle, jedoch immer dem erstern in gerader Richtung durch den Mittelpunkt des Zirkels gegenüber. Wenn man also annimmt, daß auf einem gewissen Punkte ein Schall entsteht, so nehmen die Schallstrahlen, welche von der Peripherie zurückgeworfen werden, andere Richtungen, als im vorhergehenden Falle, und bilden einen zweiten, dritten und mehrere Brennpunkte, dies hat also den nämlichen Nachtheil, wie in der Ellipse. Wenn wir uns also in der Zirkelform die Wand eines Conzertsaales,

die Rückwand der Logen in einem Theater, oder die des Parterres vorstellen, so werden wir den Nachtheil, den sie auf die Verständlichkeit im Hören haben kann, klar vor uns haben. Wie nachtheilig muß daher die Zirkelform für ein Theater seyn, welche Saunder's, ohne große Rücksicht auf die Zurückwerfung des Schalls, vorschlägt. Den Fall gesetzt, daß in einem Theater nach Saunder's, Fig. 7936, auf der Bühne in a ein Schall entsteht, so wird die Wirkung davon in b und c noch immer sehr stark seyn. Ist die Peripherie des Zirkels die Wand des Parterres, so werden beide Brennpunkte auf die Zuhörer in demselben treffen. Ist es die Rückwand der Logen, so fällt der Brennpunkt b auf die Sitze des Balkons. Entsteht nun noch aus einem zweiten Punkte ein Schall, so wird der zweite Brennpunkt davon auf e und f treffen, und es entsteht also die Wirkung, welche schon bei der Ellipse erklärt worden, daß mehrere Zuhörer sich in verschiedenen Brennpunkten befinden und daher ganz verschiedene Wirkungen des Schalls empfinden, welcher von den Punkten a und d ausgeht. Ist das Theater in der Form eines Halbzirkels, nach Fig. 7937, errichtet, und der Schall geht von a aus, so wird der zweite Brennpunkt in b entstehen. Da aber in diesem Falle eine Zurückwerfung der Schallstrahlen nur von einer Seite geschieht, so wird hier die Wirkung eintreffen, wie bei der Ellipse, und man wird in b, Fig. 7937 die Empfindung haben, als käme der Schall von der Peripherie c her. Sobald die Größe eines solchen Theaters über 70 bis 80 Fuß ist, so ist der Nachtheil von diesen Wirkungen unvermeidlich. In einem kleinen Theater hingegen ist er unter 50 Fuß Durchmesser unmerklich. Das Theater de la Porte de St. Martin, Fig. 7938, ist eines der größten in Paris, und zwar nach der Form des $\frac{3}{4}$ Zirkels gebauet.

Der erste Rang Logen in demselben bildet mit seiner Brüstung die Rückwand einer vorspringenden Gallerie, auf welcher Sitze angebracht sind. Die oben angeführten Wirkungen der Zirkelform sind auf dieser Gallerie ungemein stark, so daß sie selbst jeder unbefangene Zuhörer bemerken muß und die Verständlichkeit der Rede auf der Bühne wird dadurch gestört. Das Theater Louvois, späterhin de l'Impératrice genannt, Fig. 7939, hat dieselbe Form, ist aber klein, und daher sind die Wirkungen des Nachhalls darin unmerklich; allein es tönt sehr stark. Was bis jetzt von den Umfassungswänden eines Theaters oder Conzert- und Hörsaales gesagt worden, gilt auch eben so für die Decke desselben, und man darf also ihre Form ebenfalls nur nach diesen Theorien prüfen, und man wird sich dann von der Wirkung derselben ganz genaue Erklärung geben können. Die Decke eines solchen Gebäudes ist der Theil, der am wirksamsten für die Fortpflanzung eines Schalles seyn kann, es kommt also darauf an, ihr die schicklichste Form dazu zu geben. Nach Patte soll die Decke eines Theaters elliptisch geformt seyn. Saunders meint hingegen, daß die Decke wenig oder gar keine Wirkung habe.

Von einer jeden geraden Wand, Fig. 7940, werden die Schallstrahlen, welche von dem Punkte a ausgehen, zurück und zugleich auseinander geworfen. Eine jede erhabene Fläche, Fig. 7941, wird dieselbe Wirkung noch besser thun. Dieses sind also die Mittel, deren wir uns bedienen können, um die möglichste Mannigfaltigkeit in der Zurückwerfung der Schallstrahlen zu bewirken, wodurch wir einer jeden nachtheiligen Concentrirung der Schallstrahlen entgehen. In einem Oblongum, Fig. 7934, werden die Schallstrahlen, die aus a ausgehen, in so mannichfaltigen Richtungen zurückgeworfen, daß kein Strahl dem

andern an Länge gleicht, und nur immer die beiden einzelnen Strahlen, einer von der rechten, der andere von der linken Seite, kommen in der Mitte in einem Zeitmaaße zusammen. Dieses Zusammentreffen ist aber sehr verschieden von der Concentrirung der so unzähligen Strahlen, die unser Ohr alle auf einmal zu fassen gezwungen ist. Diese einzelnen Strahlen machen eine angenehme Wirkung und die übrigen zurückgeworfenen Strahlen kommen alle in einer gewissen Ordnung hintereinander, nach Maaßgabe ihrer verschiedenen Wege, die sie zu machen haben, in unser Gehör, und dadurch entsteht ein sanftes Nachhallen ohne Echo. Die Schallstrahlen, welche den nächsten Weg bis zu unserem Ohre haben, sind die stärksten; diejenigen, welche einen weiteren Weg haben, kommen nach und nach später, und werden zu gleicher Zeit immer schwächer. Keiner dieser Strahlen ist aber so stark, daß er nicht durch den nächst entstehenden directen Schall, der in unser Ohr gelangt, wieder unterdrückt würde; mithin ist keine Störung. Aber selbst eine gerade Wand ist selten in der Ausführung so genau bearbeitet, daß sie nicht Flächen in sich enthielte, die fähig wären, sich, auf eine beträchtliche Entfernung, zu concentriren, und man muß daher bei einem großen Gebäude darauf bedacht seyn, auch diesen Nachtheilen zu entgehen, und zu diesem Ende die großen geraden Flächen lieber durch Erhöhungen unterbrechen. Auch mehrere gerade Flächen sind unter sich fähig den Schall zu concentriren, wenn ihre Stellung darnach ist. Diese Grundsätze muß man bei der Form eines Theaters benutzen und genau in Erwägung ziehen. Dem Talente des Architekten sei es aber überlassen, alle Bedürfnisse eines solchen Gebäudes zu einer schönen Form zu vereinigen, die unseren Augen wohl thut. Obgleich sich schwer eine ganz bestimmte Form für das In-

nere eines Theaters angeben läßt, so lassen sich doch durch Erfahrung geprüfte Bemerkungen darüber machen, wozu theils die Formen schon erbauter Theater, theils mehrere Vorschläge von bekannten Künstlern dienen. Die Halbzirkelform der alten Griechischen und Römischen Theater mit Gradinen sind schon zur Genüge angepriesen worden; dennoch kann man sie nicht auf unsere großen Theater anwenden. Die Hauptursache liegt darin, daß man der Oeffnung der Bühne nie hat die Weite geben können, welche erforderlich gewesen wären, um sich mit einem Halbzirkel anschließen zu können, dessen innerer Raum groß genug gewesen wäre, mehrere tausend Zuschauer zu fassen. Man mußte sich daher mit dem Umkreis des Halbzirkels über die Weite der Bühnenöffnung hinaus dehnen, und dadurch entstanden zunächst der Bühne Plätze, auf denen man nichts sieht, dieses muß vermieden werden; denn da unsere Bühnen gewöhnlich eine beträchtliche Tiefe haben, so muß man auch das, was zuweilen im Hintergrunde derselben vorgeht, übersehen können, und dies war auf den Plätzen zunächst der Bühne möglich. Um nun diesem Ungemach abzuhelfen, so kam man schon auf den Gedanken, auch unsere Bühne nach dem Verhältniß der Altgriechischen und Römischen einzurichten, das heißt, man wollte ihr eine möglichst weite Oeffnung geben, damit alle Zuschauer in dieselbe hineinsehen und Alles erblicken könnten, was darauf vorgeht. Der Umstand aber, daß eine solche Bühne selbst mit dem größten Kostenaufwande nicht bis auf die Mitte und nach hinten zu erleuchtet werden kann, vereitelte jedesmal diese Vorschläge. Obgleich die Beleuchtung auf unsern großen Bühnen jetzt einen ziemlichen Grad der Vollkommenheit erlangt hat, so hat es dennoch kein Architekt gewagt, die Oeffnung derselben über 47 Fuß Rheinl. zu machen. Architekten, welche den Vor-

schlag gethan haben, den Raum für alle Handlungen und Maschinerien, welcher vom Proscenium, bis an den letzten Prospect bleibt, auf 20 Fuß Tiefe einzuschränken, haben Unrecht, indem nach allen Erfahrungen 80 Fuß Tiefe kaum hinreichend sind; denn bei einem großen Theater häufen sich die Maschinerien der Verwandlungen, Erscheinungen, und auch die Anzahl der Schauspieler und Menge der Comparsen, Choristen, der Tänzer ꝛc. so sehr, daß um allen den zur Handlung gehörigen Bewegungen derselben kein Hinderniß in den Weg zu stellen, durchaus das an Raum gewonnen werden muß, was an der Zeit abgeht, das heißt, wenn es die Zeit nicht erlaubt, durch einen und denselben Zugang auf die Bühne alle Erscheinungen herbeizuführen, so muß ein zweiter, dritter und mehrere Räume vorhanden seyn, die den Zugang an andern Orten der Bühne gestatten. Wenn z. B. ein Marsch von zwanzig Personen auf der einen Seite abgeht, so ist vielleicht schon ein zweiter von dreißig Personen oder auch noch ein dritter von funfzig und hundert Personen geordnet, welcher von einer andern Seite her und vielleicht unmittelbar darauf erscheinen muß, welche Fälle sehr oft eintreffen. Wenn wir unsere jetzt gebräuchlichen Pantomimen und Ballete betrachten, so bemerkt man, daß oft in einem Zeitraume von 50 Minuten fast eben so viele Erscheinungen und Auftritte vorkommen, welche vielleicht jeder für sich, der Tiefe nach, einen Raum von 3 bis 4 Fuß einnehmen. Diese müssen schon vorbereitet und auf den Augenblick ihres Sichtbarwerdens bereit stehen. Hierzu gehört Raum, um die Zeit entbehren zu können, weil sich nichts unmittelbar durch die Machinisten auf die Bühne zaubern läßt. Wenn in einer Vorstellung, vielleicht schon im Anfange derselben, die ganze Tiefe der Bühne gebraucht wird, so müssen in den folgenden

Aufzügen Scenen vorkommen, welche nicht so viel Tiefe erfordern, damit dahinter eine neue Dekoration mit der gehörigen Beleuchtung und allem ihren Zubehör aufgebauet werden kann. Ist dazu keine Zeit während der Vorstellung, so muß sie schon früher zubereitet seyn, und daher einen Raum für sich haben. Sehr oft fehlt es selbst auch unsern größten Bühnen an diesem Raume, wo doch über 80 und 90 Fuß Tiefe vorhanden sind. Es ist also unmöglich diesen Raum auf 20 Fuß einzuschränken, ohne zu den größten Unbequemlichkeiten und Unordnungen während der Vorstellung Anlaß zu geben. Es ist daher nicht gut möglich die Tiefe der Bühne oder den Ort des Prospectes auf eine bestimmte Linie zu setzen. Auch Weinbrenner, der Erbauer des Theaters in Carlsruhe, sah die Nothwendigkeit einer großen Bühne wohl ein. Er setzt aber ein Maximum für die Tiefe derselben dadurch, daß er die Länge einer Seite der Quadrate dazu bestimmt, die er in den kleineren Zirkelraum seines Theaters eingetheilt hat, und weicht darin geradezu von der wichtigsten Anwendung der Quadrate, welche die Griechen und Römer in ihre Zirkelform eintheilen, ab, welche vorzüglich dazu dienten, die Tiefe der Bühne zu begränzen. Darin liegt also gar kein Grundsatz für die Größe einer Bühne, auch ist der Nachtheil, den die zu große Tiefe der Bühne für die Zurückwerfung des Schalles haben soll, gar nicht erwiesen. Das Berliner Operntheater hat eine Bühne von 112 Fuß Tiefe. Das Theater an der Wien zu Wien hat eine Oeffnung bis auf die Straße, auf welcher man oft unter freiem Himmel auf 150 Fuß weit noch Dekorationen aufstellt, und beide Theater sind gerade nach den Verhältnissen ihrer Größe die vorzüglichsten in Rücksicht des Schalles und der Verständlichkeit. Das Opernhaus in Berlin faßt über 3000, das

Theater zu Wien 2700 Zuschauer. Die Ursache muß daher wohl in etwas anderm, als in der Tiefe der Bühne liegen. Sobald die große Tiefe einer Bühne nothwendig ist, so wird die Beleuchtung der Mitte derselben schwierig und kann nur durch die Lichter hinter mehreren Kulissen oder Dekorationen auf der Seite bewirkt werden, und dies ist die Hauptursache, das man die Breite der Bühne einschränken muß.

Die Bühne des Berliner Opernhauses ist 112 Fuß tief.
86 — breit.
Die Oeffnung des Prosceniums 40 — weit.
und wird erleuchtet durch 72 Argandsche Lampen auf der Rampe im Prosceniums.
16 Argandsche Lampen hinter jeder Kulisse, deren 16 sind.
60 Argandsche Lampen auf dem Lüstre im Theater.
Dann sind noch die Orchesterlichter ꝛc.

Die Bühne des im Jahre 1817 abgebrannten Berliner National-Theaters war 81½ Fuß breit.
84 — tief.
Die Oeffnung des Prosceniums 40 — weit.
Die Beleuchtung geschah auf der Rampe im Proscenium durch 48 Argandsche Lampen.
hinter jeder Kulisse, deren 16 sind, 10 — —
Auf dem Lüstre im Theater 32 — —
Ausserdem die Orchesterlichter ꝛc.

Die Bühne des Pariser Operntheaters ist	83	Fuß tief.
	77½	— breit.
Die Oeffnung des Prosceniums	42	— weit.
Die Beleuchtung geschieht auf der Rampe des Prosceniums durch	52	Argandsche Lampen.
hinter jeder Kulisse	10	— —
oben hinter jeder Sophite	10 bis 15	Lichter in Hülsen.
Auf dem Lüstre im Theater	92	Argandsche Lampen.
Ferner die Orchesterlichter ꝛc.		

Die Bühne des Théâtre françois zu Paris im Palais Royal wird beleuchtet durch 48 Lampen auf der Rampe im Proscenium. Ferner hinter jeder Kulisse 8 Stück, und auf dem Lüstre im Theater 60 Stück. — Die Bühne des Théâtre de la rue Faydeau zu Paris wird beleuchtet durch 48 Argandsche Lampen auf der Rampe im Proscenium und 36 Stück auf dem Lüstre im Theater.

Mehrere Architekten sind der Meinung, daß die Halbzirkelform den Vortheil gewähre, die Zuschauer alle in gleich weiter Entfernung von der Handlung auf der Bühe zu bringen, welches auch im Halbzirkel der Fall zu seyn scheint. Nach Langhans soll sich dagegen noch Manches einwenden lassen. Ein jeder, der auf der Bühne steht, hat eine Vorder- und Rückseite. Sein Bestreben wird seyn, sich mit dem Gesichte nach den Zuschauern zu wenden. Er kann indessen nur eine Wendung behaupten, welches nur diese seyn kann, nach dem mittleren Hintergrunde des Theaters zu sehen, dies ist das Einzige, welches er beobachten kann. Gute Schauspieler thun es auch dann noch, wo sie, der Natur des Gespräches nach, sich zu dem wenden müssen, an welchen sie ihre Rede richten. Die Scenen auf

der Bühne bekommen dadurch eine bestimmte Richtung. Man kann die Scene nicht als einen runden oder vielseitigen Gegenstand betrachten, der sich, von allen Seiten angesehen, gleich vortheilhaft zeigt. Noch viel weniger ist dies der Fall bei allen gemalten Gegenständen auf der Bühne, die ganz bestimmt nur eine Fläche darbieten und einen besseren Eindruck machen, je mehr man in perpendikulärer Richtung diese Fläche sieht. Diesen Umständen entspricht die Halbzirkelform nicht; denn es werden zu viele von den Zuschauern auf die Seite hin gebracht, von wo aus gesehen, alle Bilder auf der Bühne ihre Wirkung verlieren müssen. Die Stellung des Zuschauers, vermöge welcher er einen Theil des gemalten Prospects in einem Winkel von 30 und 40 Graden ansieht, ist gegen alle Regeln der Perspective und optischer Täuschung. Es sind aber noch wichtigere Einwendungen gegen diese Form zu machen. Wenn man die Halbzirkelform so weit ausdehnen muß, daß ihr größerer Durchmesser über 140 Fuß ist, so entfernt man die Zuschauer auf den Seiten offenbar zu sehr von der Bühne. Wenn man den Fall setzt, daß ein Schauspieler zu einem andern sich wenden und sprechen muß, welches sehr oft geschieht, so kann es nicht vermieden werden, daß er für den Zuschauer, der etwas entfernt auf seiner Seite sitzt, sehr unverständlich werden muß; denn der Schauspieler bekommt dann gegen diesen dieselbe Richtung, wie in einem Theater von 80 Fuß Tiefe der Schauspieler gegen die Zuhörer, wenn er nach dem Hintergrunde der Bühne hinspricht. Den Nachtheil, den dieses hat, wird man leicht einsehen, wie viel größer wird aber nicht derselbe seyn bei einem solchen Theater, welches anstatt nur für 1600 für drei oder mehrere Tausend Zuschauer berechnet werden sollte. Aus diesem Grunde muß man die Zuschauer an den Seiten

des Prosceniums so nahe als möglich an die Bühne bringen; auch darf die Oeffnung der Bühne nicht zu weit seyn. Denn wenn wir den Fall setzen, daß wir zu einem Theater, eine Oeffnung der Bühne von 100 Fuß machen könnten, um allen Zuschauern im Halbzirkel die Aussicht auf die ganze Bühne zu verschaffen, so würde es öfters Fälle geben, wo ein Schauspieler ganz an der einen Seite der Bühne sprechen müßte. Dieser wäre dann von dem Zuschauer auf der entgegengesetzten Seite zunächst der Bühne auf 100 Fuß entfernt, während der Zuhörer im Hintergrunde des Theaters nur 80 Fuß weit davon wäre. Darin wäre aber kein Verhältniß. Aus den vorhergehenden Betrachtungen würden nun folgende Regeln hervorgehen:

1) Die Plätze auf denen man nicht sieht, müssen vermieden werden.

2) Die Plätze zu den beiden Seiten der Bühne dürfen nicht so weit entfernt werden, als die im Hintergrunde, weil dadurch die Unbequemlichkeit, welche die Zuschauer auf denselben haben, alle Scenen und Scenenbilder von der Seite zu sehen, vermehrt wird.

3) Darf die Oeffnung der Bühne nicht so groß seyn, daß schon dadurch die Richtung der Schauspieler gegen die Zuschauer an der Seite der Bühne nachtheilig werden kann, und vornämlich die Deutlichkeit und Fortpflanzung des Schalles gehindert wird. Um nun ein gutes Verhältniß zu bekommen, würde es nach Langhans nicht gefehlt seyn, die Breite eines Theaters darnach zu bestimmen, daß man die Entfernung der Rückwand des Theaters vom Schauspieler und die von der einen Seite der Bühne von dem entgegengesetzten Zuschauer seitwärts zunächst der Bühne gleich mache, damit der Zuschauer auf der Seite in keinem Falle zu weit vom Schauspie-

ler entfernt werde. Diesem Verhältniß entspricht die bloße Halbzirkelform nie, weit mehr aber die Formen, welche $\frac{3}{4}$ eines Zirkels geben. Wenn man bei dieser Form, Fig. 7942. die Oeffnung der Bühne auf 60 Fuß annehmen wollte, so wird man ohne Nachtheil für die Optik ein Theater von 70 Fuß Breite und 52 Fuß Tiefe erhalten, in welchem die Zuschauer auf der Seite unter keiner Bedingung weiter vom Schauspieler gebracht würden, als die an der Rückwand, denn wenn man die Linie c d, als den Anfang der Bühne betrachtet, so wird die Linie, auf der die Schauspieler sich am meisten hin und her bewegen, a b seyn. Von a bis e ist eben so weit, als von a nach f. Hierin liegt also der Vortheil, daß der Zuschauer in e nie weiter vom Schauspieler seyn kann, als der in f und dies Verhältniß ist also gleich gut in Rücksicht auf Optik und Akustik, wenn man nämlich beide Theorien in ihre einfache Wirkung beobachtet, das heißt: Optik, als die geradlinigten Lichtstrahlen, die von einem Gegenstande auf unsere Augen fallen, und Akustik, als die geradlinigten Schallstrahlen, die zu unserm Ohre gelangen.

Die Zirkelform ist in Hinsicht der Katakustik verwerflich. Wenn man sich aber derselben mit so großem Vortheil für die Optik bedienen kann, so wird es nur darauf ankommen, sie für die Hauptform des Theaters beizubehalten, sie aber in den Theilen, worin sie für die Katakustik wirksam wird, dem Vortheile für dieselbe anzupassen, das heißt, man wird den Zuschauer in einem Theater am besten stellen, wenn wir sie in der Form eines Zirkels oder mehrere Theile desselben hinter einander reihen, weil dadurch die möglichst vortheilhafte Entfernung der Zuschauer von der Scene bewirkt wird. Die Theile des Gebäudes aber, welche in ihrer Zirkelform Flächen darbieten, müssen so geformt werden,

daß sie nie den Schall concentriren, wohl aber zurückwerfen und verbreiten können, wozu man leicht Mittel findet. Wenn man sich in dieser Zirkelform die Brüstung der Logen vorstellt, so wird man bedacht seyn, diese so einzurichten, daß sie in ihrer Hauptkrümmung den Zirkel bilden, aber ihre einzelnen Theile so geformt seien, daß sie zur Concentrirung des Schalles unfähig sind. Dieses kann auf sehr mannigfaltige Art geschehen, z. B. durch erhabene Verzierungen von Balüstern, Rosetten ꝛc.; auch durch horizontal laufende Krümmungen der Brüstungen, welche auch zur Bequemlichkeit der Sitze hinter denselben dienen können. Man darf aber keinesweges die Wirkung derselben für Katakustik ganz verwerfen, und sie dieserhalb von durchbrochenem Eisen ꝛc. machen, noch weniger sie mit Tuch und anderem Zeuge behangen, wenn man nicht das angenehme Hallen in einem Theater unterdrücken will. Auf gleiche Weise müssen die Rückwände der Logen oder des Parterres behandelt werden, man muß ihnen daher, statt der reine Zirkelform, mannigfaltige Flächen geben, um so das Concentriren zu vermeiden. Werden diese Regeln nicht beobachtet, so bewirkt die Zirkelform schädlichen Nachtheil und Echo. Langhans hat bei dem abgebrannten Berliner Nationaltheater, welches nach seinen Entwürfen in den Jahren 1800 bis 1802 erbauet worden ist, die Zirkelform gewählt, es kommt aber auch sehr darauf an zu bestimmen, wie in dieser Form die gegebene Anzahl der Zuschauer am besten zu vertheilen sei. Ehe nun diese Frage genauer beantwortet werden kann, müssen hier folgende Bemerkungen vorangeschickt werden. Um jedem Zuschauer in einem solchen Raume die möglichst beste Aussicht auf die Bühne zu verschaffen, regt sich jedesmal der Wunsch, sie in Gradinen, nach Art der Griechischen Theater, sitzen zu lassen. Die Idee ist einfach

und man ergreift sie leicht; allein bei der Ausführung eines großen Theaters setzen sich ihr mannigfaltige Schwierigkeiten entgegen. Man wird nun aber wegen der Vortheile für die Optik die $\frac{3}{4}$ eines Zirkels zur Form des Theaters wählen, und diese Vortheile nicht ausser Acht lassen wollen; so wird es darauf ankommen, zu untersuchen, wie in eine solche Form die gegebene Anzahl Zuschauer zu bringen ist, um jeden derselben, so viel als möglich, in Rücksicht der Ansprüche, die er auf das bequeme Sehen und Hören machen kann, zu befriedigen. Der Zirkel enthält den möglichst großen Raum innerhalb der Peripherie. Langhans hat bei der oben angeführten Fig. 7942. eine Oeffnung der Bühne von 60 Fuß angenommen, mit welcher der vierte Theil des ganzen Zirkels abgeschnitten wird. Dessenungeachtet giebt der übrige Theil nur Raum für etwa tausend Zuschauer, welche bequem sitzen können. Dies wäre gerade nur erst die Hälfte von der Anzahl, die ein Theater von mittlerer Größe fassen soll, und doch ist die Oeffnung der Bühne so weit, wie wir noch keine in unseren neueren Theatern gesehen haben. Wenn wir diese aber nach den schon oben, S. 324, angeführten Grundsätzen einschränken wollen oder müssen, so wird der Raum für die Zuschauer wiederum kleiner werden. Daraus entstehen folgende nothwendige Regeln:

1) Die Fläche des Raumes, worin die Zuschauer sitzen sollen, muß durch übereinanderstehende Balken vervielfältiget werden, damit die erforderliche Anzahl Zuschauer Platz finde.

2) Ist dieses nicht hinreichend zu diesem Zwecke, so muß noch ausserdem eine Erweiterung des Raumes Statt finden; dieses muß aber im Hintergrunde des Theaters, der Bühne gegenüber, geschehen, aber nicht auf den Seiten, zunächst der Bühne, weil sonst

Plätze entstehen, auf denen man nichts sieht. Es ist nicht zu leugnen, daß man bei diesen Grundsätzen den Bedürfnissen eines guten Theaters am nächsten kommt. Um aber die Anwendung dieser Grundsätze recht zu verstehen, möge hier Folgendes stehen: Die Vervielfältigung der Fläche, worauf die Zuschauer vertheilt werden sollen, kann auf verschiedene Art geschehen. Diejenige, daß man die Balkone oder Logenreihen senkrecht übereinander baue, ist nicht die vortheilhafteste. Die obern Logenreihen aber zurücktreten zu lassen, und ihnen einen größern Umkreis zu geben, hat mehrere Vortheile. 1) Werden durch die Vergrößerung des Umkreises mehr Plätze gewonnen; 2) werden die Zuschauer in den oberen Reihen dadurch in eine vortheilhaftere Stellung gegen die Bühne gebracht, indem sie dann nicht so sehr senkrecht auf dieselbe herabsehen; 3) wird der Vortheil so erlangt, daß die Zurückwerfung der Schallstrahlen, welche von der Decke des Theaters bewirkt wird, ungehindert auf diesen Plätzen geschehen kann; 4) gewährt das Zurücktreten der Logenreihen einen angenehmen Anblick, und endlich ist es auch für die Beleuchtung vortheilhaft. Hierbei ist aber folgende wichtige Bemerkung zu machen. Das Zurücktreten der oberen Logenreihen ist nicht mehr vortheilhaft, sobald es auf den Seiten, zunächst der Bühne, geschieht; denn da kann es nur Nachtheil bringen, weil es dann Plätze erzeugt, von denen alle Gesichtslinien auf die Bühne hin, durch das Proscenium abgeschnitten sind, und auf denen man nicht sieht, wie wir in allen Theatern bemerken, welche in dieser Art gebauet sind; woraus nun wieder folgende Regeln entstehen: Das Zurücktreten der oberen Logenreihen kann mit großem Vortheil in dem Hintergrunde des Theaters geschehen, auf den Seiten zunächst der Bühne muß es dagegen vermieden werden. Mit der Erweiterung

des Flächenraumes hat es dieselbe Bewandniß und müssen dabei dieselben Regeln beobachtet werden. Wenn man nun diese Regeln in einer Theaterform zu vereinigen suchen will, so wird man am besten verfahren, daß man die reine Zirkelform a, Fig. 7943, beibehalte, die übrigen aber nach den Linien b c d, oder nach den Linien a b c d, Fig. 7944, forme, damit sie sich zunächst der Bühne der Oeffnung derselben wieder nahen. Auf jeder dieser Logenreihen können dann aufsteigende Sitze angebracht werden. Die Bedürfnisse für Akustik und Optik liegen in einem Theater so nahe beisammen, daß man nicht eins ohne das andere berühren kann. Langhans hat sich Mühe gegeben, Mittel zu finden, wodurch beiden Bedürfnissen zugleich Genüge geleistet werden kann. In der vorgeschlagenen Form, Fig. 7943, sind die Hauptgrundsätze enthalten, die für ein Theater angewendet werden müssen. Der genannte Schriftsteller ist der Meinung, daß man ein Theater so formen müsse, daß die Zurückwerfung des Schalles auf eine möglichst gleichförmige Weise geschehe, daß der Schall verbreitet, aber nicht concentrirt werde. Je einförmiger die Architektur in einem solchen Gebäude ist, desto gleichförmiger wird die Zurückwerfung des Schalles seyn. Eine Reihe Säulen, Caryatiden, Consolen ꝛc. von der einen Seite der Bühne bis zur andern, durch die ganze Peripherie des Theaters fortgeführt, wird daher die beste Wirkung thun. Ist aber eine Unterbrechung durch Flächen da, welche den Schall stärker, als die übrige Form zurückwerfen, so ist dies nachtheilig, weil diese einzelnen Flächen nur wieder auf gewisse Orte wirken und daher die gleichförmige Vertheilung des Schalles stören. Aus eben der Ursache sind auch die zu großen Flächen in den Wänden des Prosceniums nachtheilig. Wenn wir uns nun ein Theater vorstellen, welches

mit einer einförmig geordneten Reihe solcher erhöheten Rundungen, die zu mancherlei Verzierungen dienen können, rings umgeben ist, so können wir annehmen, daß durch diese Mittel auf jeden Punkt in denselben, und zwar in gleicher Menge, Schallstrahlen hingeleitet werden, ohne sie in Masse nur auf bestimmte Punkte zu concentriren. Rhode schlägt vor, ein Theater mit zwei parallelen Wänden zu construiren, ohne Logen, und glaubt den Erfolg davon zu haben, daß aller Schall durch diese Wände nach dem Hintergrunde des Theaters geworfen werden könne. Er leitet diese seine Theorie von den bekannten Grundsätzen her, nach welchen in einer gewöhnlichen Communikationsröhre der Schall in das eine Ende hineingeleitet, und bis an das andere entgegengesetzte Ende fortgepflanzt wird. Hierbei äußert der genannte Schriftsteller seine Verwunderung, daß noch kein Architekt auf die Idee gefallen sei, ein Theater nach diesen Grundsätzen zu construiren. Es liegen in einer Communikationsröhre die Wände derselben allerdings parallel, und daher werden alle Schallstrahlen, die zu dem einen Ende hineingeleitet sind, von den Seiten der Röhre beständig zurückgeworfen, bis sie am andern Ende derselben mit den directen Schallstrahlen, die in der Röhre gerade ausgehen, herausgeworfen werden. Die Differenz der Länge aller der Strahlen unter sich, die in der Röhre fortgeführt werden, ist so geringe, daß sie, in Rücksicht des Zeitmaaßes, in keinen Betracht kommen, und daher alle Strahlen derselben fast gleiche Wirkung haben. Langhans begreift aber nicht, wie diese Theorie auf die Wände eines Theaters angewendet werden soll. Wenn man Roden's Form, die derselbe für ein Theater vorschlägt, betrachtet, so kann man sich darunter unmöglich eine Communikationsröhre vorstellen, und daher auch nicht

dieselbe Wirkung davon erwarten. Für die Decke eines Theaters ist die geradelinigte Form die beste, weil sie sich dazu eignet, die Schallstrahlen mehr zu zerstreuen, als zu concentriren. Wenn eine Biegung oder Wölbung derselben schöner fürs Auge seyn sollte, so darf die Krümmung nicht so stark seyn, daß sie fähig wird, die Schallstrahlen, die von derselben zurückgeworfen werden, zu concentriren. Ist hingegen ihre Wölbung so stark, daß sie mit der Zurückwerfung der Schallstrahlen Brennpunkte auf den Orten bildet, wo sich Zuschauer befinden, so ist sie durchaus schädlich. Eine mäßige Wölbung, die sich dazu eignet, den Schall, der auf der Bühne in jedem Punkte entsteht, bloß in seinen Strahlen parallel, nach welcher Richtung es auch sei, zurückzuwerfen, wird unschädlich seyn. Hier noch einige Beispiele. Das Innere des Theaters François zu Paris im Palais Royal, nach Moreau erbauet, Fig. 7945, ist eines der sonorsten und vortheilhaftesten für die Fortpflanzung der menschlichen Stimme. Es hat sehr viel Aehnliches in der Form mit der, welche Langhans, als die vortheilhafteste für Optik vorgeschlagen, Fig. 7943 und 7944. Die verschiedenen Logenreihen in demselben sind in zwei übereinanderstehende Säulenreihen angebracht, wovon die untere einen unbedeckten Balkon trägt. Unter derselben ist ebenfalls eine freistehende Gallerie gleich über dem Parterre angebracht, welche noch vor den Logenreihen hervortritt. Die ganze Architektur des Theaters bietet nur sehr wenige Flächen dar, die zum Concentriren fähig sind, und die große Anzahl Säulen und die dazwischen liegenden geradelinigten Brüstungen der Logen, thun die erwünschte Wirkung für die gleichmäßige Vertheilung des Schalles. Selbst im Proscenium sind Säulen, deren Piedestal wenig Flächen darbietet und die also nicht im Stande sind, den Schall nur auf bestimmte

Orte zurückzuwerfen. Die runde Fläche, welche die Brüstung der ersten freistehenden Gallerie darbietet, ist nicht nachtheilig, weil sie schon über dem Munde der Schauspieler liegt, und daher ihre Brennpunkte in den Raum über dem Parterre wirft, wo sich keine Zuschauer befinden können. Ueberdies bringt die Ausbiegung derselben nahe am Proscenium Vortheile für die Vertheilung des Schalles. Die Decke des ganzen Theaters ist nur sehr flach gewölbt und concentrirt nicht. Der Bogen, welcher das Proscenium schließt, ist so gekrümmt, daß seine Brennpunkte oben in den leeren Raum des Theaters fallen, und also wird weiter unten der Schall wieder verbreitet.

Das Theater de la rue Victoire zu Paris, Fig. 7946, ist ebenfalls mit zurücktretenden Logenreihen erbauet. Der Architekt hat aber hier die Zirkelform mit einem zweiten Proscenium an das erste angeschlossen, um dem Uebelstande aus dem Wege zu gehen, welcher in dem weiter unten beschriebenen Theater zu Carlsruhe durch die zu große Ausbreitung der Zirkelform für die Logen auf der Seite entsteht. Langhans giebt dieser Idee seinen Beifall, weil man in dieser Abtheilung der Form, welche ein zweites Proscenium zu bilden scheint, die Tiefe und zugleich das Zurücktreten der Logenreihen vermeiden kann, ohne die Symmetrie zu stören.

Das Innere des Opernhauses zu Berlin, Fig. 7947, ist eines der schönsten und zugleich der besten in Rücksicht auf die Verbreitung des Schalles, und faßt über 3000 Zuschauer. Es weicht in der Form ganz von dem vorhergehenden ab. Es ist eine, in die Länge gezogene Eyform, in welcher drei Rang Logen perpendikulär übereinander stehen. Die große Hofloge, der Bühne gegenüber, nimmt einen sehr großen Raum ein und unterbricht fast ganz die Eyform, die außerdem für den Schall nachtheilig wer-

den konnte. Die Decke des Theaters ist geradelinig. Das Proscenium besteht aus vier großen Korinthischen Säulen, welche eine geradelinigte Decke tragen. Zwischen den Säulen befinden sich Logen, deren Brüstungen eine kleine Ausbeugung haben und mit halbrunden Balustern verziert sind. Die Säulen sind kannelirt. Es sind übrigens da keine Flächen, welche den Schall zurückwerfen. Hierzu kommen die Ausbiegungen, welche die an das Proscenium anstoßenden Logenbrüstungen machen.

Das Theater an der Wien in Wien, Fig. 7948, hat eine ganz verschiedene, aber doch nicht minder vortheilhafte Form für die Verbreitung des Schalles. Die erste Logenreihe stößt in geraden Linien an das Proscenium, welche sich nach hintenzu verengen und mit einer Zirkelform in Verbindung gesetzt sind. Die oberen Logenreihen sind nach eben der Linie geformt; dehnen sich aber in einem größeren Umkreise aus und dieses bildet das Zurücktreten derselben gegen die unteren Reihen, welches aber nur im Hintergrunde des Theaters beträchtlich ist, gegen die Bühne zu aber immer geringer wird. Die geraden Linien, welche sich an die Zirkelform ohne weiteren Abschnitt in der Architektur anschließen, machen keine gute Wirkung für das Auge, obgleich dieses in der Ausführung nicht so auffallend erscheint, wie in der Zeichnung. Die Decke dieses Theaters ist geradelinigt. Die Wände des Proscениums sind sehr schräg gestellt und mit erhabenen Verzierungen unterbrochen, welches eine vortheilhafte Zurückwerfung des Schalles bewirkt. Die Decke des Proscениums ist ebenfalls geradelinigt und sehr schräg gestellt. Die Logenreihen ruhen auf Caryatiden und Consolen, und die Brüstung des ersten Ranges ist mit halbrunden Balüstern verziert.

Das von Weinbrenner erbaute Carlsruher

Theater ist in vollkommener $\frac{3}{4}$ Zirkelform construirt, welche Form in allen Logenreihen behauptet worden. Der Zuschauerplatz oder das eigentliche Theater, welches an der obern Decke im Durchmesser 85 Fuß breit und von dem Rücken desselben bis vorn an das Proscenium 60 Fuß tief ist, faßt 2000 bis 2500 Personen. Das Theater besteht aus dem Parterre und drei übereinanderstehenden Hauptabtheilungen, nämlich in drei Reihen Logen und drei Reihen Gallerien. Nach C. Langhans sollen durch das Zurücktreten der Gallerie und Logen, welchen bis ans Proscenium fortgesetzt ist, die Plätze, nächst der Bühne, sehr schlecht werden, weil man auf denselben nur wenig von der Bühne gewahrt. Die Form dieses Theaters soll dennoch für die Fortpflanzung des Schalles viele Vortheile haben, weil ihre runde Form durch Säulenreihen unterbrochen ist. Die Decken sind gerade oder nur sehr wenig gewölbt, und das Zurücktreten der Logenreihen verstattet den ungehinderten Zugang des Schalles, der von der Decke zurückgeworfen wird.

Was die Plätze der Zuschauer in einem Theater anbetrifft, so findet man Theater, wo vier, fünf, auch sechs Reihen von Logen übereinander angelegt worden. Dieses verdient aber keinen Beifall; denn viele Reihen von Logen verlangen ein sehr hohes Theater und die Zuschauer, die sich in den obersten Logen befinden, können das, was auf der Bühne vorgestellt wird, weder gut sehen, noch hören. Auch die Einrichtung, wo die Logen oben an die Decke des Theaters anstoßen, ist nicht gut, es ist im Gegentheil besser, wenn die Mauer, welche das Theater umgiebt, oben, unter der Decke, bis auf eine gewisse Höhe freigelassen wird, um die Fortpflanzung des Schalles, siehe auch oben, zu befördern. Man legt daher höchstens nur zwei oder drei Rei-

hen Logen übereinander an, und statt des obersten Ranges bedient man sich einer offenen Gallerie; hierdurch wird der oberste Platz des Theaters benutzt, ohne die Decke zu verstecken. Man kann die Logen auf verschiedene Art anlegen, entweder gerade übereinander, oder so, daß die unterste Reihe hervorsteht, die obere aber zurückgezogen wird. Da das letztere mehr Raum erfordert, so muß man da, wo dieser zu schonen ist, sich der ersteren Art bedienen. Die erstere Art wird überhaupt nur bei Opernhäusern gebraucht, wie in allen Italienischen Opernhäusern, die letztere Art aber bei Komödienhäusern; und auch in unsern Schauspielhäusern ist jene gewöhnlicher, als diese. Die letztere Art giebt dem Theater ein besseres Ansehen; denn die stufenweise Erhöhung der Logen giebt einen freien, angenehmen Anblick, da hingegen die Logen, die gerade übereinander gestellt sind, ein ängstliches Ansehen haben. Die stufenweise Erhöhung kann wieder auf zweifache Art gemacht werden, entweder so, daß man den obern Rang um die Hälfte der untern Logentiefe zurückzieht, oder so, daß man ihn, um die ganze Tiefe der unteren Logen zurückzieht. Die erstere Art ist der letzteren unstreitig vorzuziehen, theils weil sie nicht so viel Platz wegnimmt, theils weil auch die Hälfte der Logen bedeckt ist, welches für diejenigen sehr angemessen ist, die sich gern ungesehen im Theater aufhalten wollen. Vorn müssen die Logen eine feste Brustlehne haben, die aber nicht zu hoch seyn darf, damit man auch sitzend bequem darüber hinwegsehen kann. Das beste Maaß der Höhe dieser Brüstung wird daher 1 Elle 18 Zoll seyn. An der vordern Seite der Logen sind Säulen oder Pfeiler nöthig, die zur Unterstützung der obern Logen dienen. Diese Säulen und Pfeiler müssen so dünn, als möglich seyn, damit sie die Aussicht nicht verstecken. Die Säulen geben mehr

Zierde, als die Pfeiler, doch kann man auch diesen eine zierliche Form geben. Um die Aussicht so wenig als möglich zu verstecken, kann man eiserne Stäbe zu Stützen gebrauchen. Hinten werden die Logen rings um das Theater her von einer Wand oder Mauer eingeschlossen, und auf diese muß ein Gang folgen, worauf man zu allen Logen eines Ranges gelangen kann. Jede Loge enthält eine eigene Thür, die beständig geschlossen gehalten werden muß; denn wenn man diese Thür öffnen wollte, so würde nicht nur ein für die in den Logen und in dem Parterre Anwesenden unangenehmer Luftzug entstehen und das Tageslicht in das Theater und auf die Bühne fallen, wodurch die Wirkung der Beleuchtung derselben verlieren müßte, sondern es würde auch viel von der Stimme der Schauspieler verloren gehen. Die Logen werden durch Zwischenwände von einander geschieden, die entweder durch die ganze Höhe der Logen oder nur bis auf den halben Leib herabgehen. Die ganzen Scheidewände sind deswegen gut, weil dadurch die Logen, besonders wenn sie gerade übereinander angelegt sind, zu kleinen Stübchen werden, in denen eine Gesellschaft für sich seyn kann, ohne von den übrigen Zuschauern sehr bemerkt zu werden, sie haben aber auch, vorzüglich bei den Seitenlogen, das Unbequeme, daß sie dem hinteren Theile der Nebenloge, die Aussicht auf die Bühne versperren. Die halben Scheidewände gewähren hingegen den Vortheil, daß auch diejenigen, die sich hinten in den Logen aufhalten, durch die anderen Logen hinwegsehen und die ganze Bühne erblicken können. Daher verdienen diese vor jenen unstreitig den Vorzug. Die Logen mit ganzen Scheidewänden werden gewöhnlich in den Opernhäusern gebraucht; in Komödienhäusern bedient man sich dagegen der halben Scheidewände. Nach Stieglitz könnte man beide Arten der Scheide-

wände mit einander vereinigen, wenn man die Scheidewand nach einem Zirkelstück ausschneidet, so daß sie hinten die ganze Höhe der Loge einnimmt, vorn aber nur bis an den halben Leib geht, da dann diejenigen, die in dem hinteren Theile der Logen sitzen, gar nicht oder doch nicht sehr gesehen werden, selbst aber Alles deutlich und bequem hören und sehen können, was auf der Bühne vorgeht. Die Größe der Logen ist willkührlich; sie dürfen jedoch nicht zu klein seyn und jede muß wenigstens vier bis sechs Personen bequem fassen können. In der Mitte des Theaters und auch zuweilen auf beiden Seiten desselben, vorn an der Bühne, wird eine große Loge angelegt, um diese Plätze als die besten auszuzeichnen. Man kann in den Logen Stühle anbringen oder auch feststehende Bänke. Bedient man sich der letzteren, so muß man einige Reihen Bänke hintereinander aufstellen und zwar so, daß die hintersten höher stehen, als die vordersten, damit diejenigen, die darauf sitzen, über die, welche die vorderen Bänke einnehmen, hinwegsehen können. — Das Parterre, welches unten an den Logen liegt und von diesen umgeben wird, darf keinen geraden Fußboden haben, sondern verlangt ihn schiefliegend, das heißt, daß derselbe vorn an der Bühne tiefer ist, als hinten bei der Fronte der Logen, damit alle Zuschauer, welche daselbst hintereinander sitzen oder stehen, bequem sehen und die hinteren über die vorderen hinweg die Bühne erblicken können. Dieser Fall des Fußbodens würde, wenn er zu geringe wäre, den verlangten Vortheil nicht gewähren, wäre er aber zu stark, so würde das Stehen und Gehen im Parterre sehr unbequem werden. Um nun das Mittel zwischen diesen beiden Extremen zu halten, und dem Parterre einen guten Fußboden zu verschaffen, darf man nur auf jede 10 Ellen seiner Tiefe, das heißt, von der Kante

der Logen an bis zu der Bühne hin, eine Elle Fall rechnen. Betrüge also die Tiefe 30 bis 40 Ellen, so müßte das Parterre vorn um 3 bis 4 Ellen tiefer seyn, als hinten. Hierdurch wird also der andere Theil des Parterres um etwas tiefer liegen, als die Bühne. Diese Tiefe darf nun nicht zu groß seyn, weil sonst diejenigen, die hier sitzen, die Vorstellungen auf der Bühne nicht gut sehen können. Man muß sich hierbei also darnach richten, ob die Zuschauer hier stehen oder sitzen sollen. In dem erstern Falle kann die Bühne höher und das Parterre tiefer liegen, als in dem letzteren. Die beste Einrichtung wird diese seyn, daß man den Unterschied zwischen der Bühne und dem Parterre so groß macht, daß die Zuschauer jederzeit den Fußboden der Bühne ganz flach erblicken. Die Bühne kann daher 2 Ellen bis $2\frac{1}{2}$ Elle höher liegen als das Parterre. Zuweilen werden in dem ganzen Parterre Sitze angebracht, zuweilen auch nur in der vorderen Hälfte desselben, da dann der hintere Theil so eingerichtet ist, daß die Zuschauer stehen müssen, zuweilen ist in der Mitte ein breiter Gang zum Stehen gelassen worden, und zu beiden Seiten befinden sich die Sitzplätze; auch zwischen den erhöheten Sitzen, unter den Logen und vorderen Parterrbänken befindet sich in einigen Schauspielhäusern ein breiter Gang zum Stehen. Das ganze Parterre zum Stehen einzurichten und demselben gar keine Sitze zu geben, ist nicht gut anzurathen und kann nur da gebilliget werden, wo dasselbe nicht groß ist, und doch viele Zuschauer fassen soll, wo dann die Sitze, um Raum zu gewinnen, weggelassen werden müssen. Erhält nur die vordere Hälfte des Parterres Sitze, so wird diese gemeiniglich der Zirkel oder auch das Parquet genannt; auch wohl Sperrsitze. Alle Sitze des Parterres müssen nach einer geraden Linie angelegt seyn,

wodurch man erlangt, daß alle daselbst befindlichen Zuschauer die Bühne gerade vor sich haben und alle Vorstellungen aus dem rechten Augenpunkte sehen. Dieses fällt aber weg, wenn man den Sitzen eine runde Form nach einer Zirkellinie giebt; dieserhalb verdient diese Einrichtung keinen Beifall. Zuweilen bringt man ringsherum an dem Parterre und vor den Logen einen Balkon an, dem die Franzosen oft die falsche Benennung Amphitheater geben. Das Parterre muß verschiedene Zugänge haben, wenigstens doch zwei, damit nach Endigung des Schauspiels, die daselbst versammelte Menge, ohne Gedrang heraus kann. Die Einrichtung, in der Mitte der Fronte des Parterre, gegen die Bühne zu, einen Eingang anzubringen, ist nicht zu loben, weil dadurch der beste Platz im Parterre und oft auch nach die Mittelloge des unteren Ranges verloren geht. Am besten ist es, die Eingänge an den Seiten anzulegen, und zwar an jeder Seite einen, nahe an dem Mittel der Fronte; denn wenn man sie vorn anbringen wollte, oder gar ganz vorn an der Bühne, da sich die Zuschauer doch allemal gern vorn hin und nahe zu der Bühne drängen, die Eingänge bald verstopft werden und Niemand mehr hineinkommen könnte, wenn gleich im Hintertheile des Parterres noch viel Platz übrig wäre. Das Parterre wird bisweilen so eingerichtet, daß der Fußboden desselben in die Höhe geschraubt werden kann, um ihn dem Fußboden der Bühne gleich zu machen, damit beide Wände zusammen vereiniget einen Saal bilden, der zum Tanze gebraucht werden kann. Stieglitz will gegen diese Einrichtung verschiedenes einzuwenden haben; erstlich soll es immer schwer seyn, dem Parterre, wenn es in die Höhe geschraubt ist, genug Festigkeit zu geben, daß es eine solche Erschütterung aushält, als die-

als diejenige ist, welche das Tanzen verursacht, und wenn zweitens auch diese Festigkeit erlangt werden kann, so wird doch der Fußboden des Parterres durch die vielen Menschen, welche während des Schauspiels darauf stehen, theils verunreiniget, theils ausgetreten und dadurch ungleich, daher er zum Tanzen ganz untauglich werden muß. Drittens wird ein solcher Fußboden immerwährenden Reperaturen unterworfen seyn, weil an den Schrauben leicht etwas wandelbar werden, und weil diese Maschinerie tief liegt, bald etwas daran verstocken und verfaulen kann. Soll aber ein Schauspielsaal so eingerichtet werden, daß er bei Redouten oder anderen Bällen und Festlichkeiten zum Tanzsaal gebraucht werden kann, so ist es besser, wenn man in dem Parterre, rings herum an den Umfassungswänden und durch den mittleren Raum hindurch, entweder Böcke oder Riegelwände aufstellt, die vorn an der Bühne die größte Höhe haben und bis in den hinteren Theil des Parterres immer niedriger zulaufen, so daß man dadurch der Höhe der Bühne gleich kommt. Auf diese Wände oder Bänke müssen Balken eingekämmt werden, auf welche hernach der Fußboden, der aus zusammengespundeten Dielen bestehen kann, aufgeschraubt wird. Auf diese Weise erhält man einen reinlichen, festen und ebenen Fußboden, der sehr geschwind aufgestellt und wieder weggenommen werden kann. Vorn an der Bühne befindet sich das Orchester, welches gemeiniglich die ganze Breite des Parterres einnimmt. Man geht in dasselbe von der Bühne herein; bisweilen ist auch noch auf beiden Seiten einiger Raum übrig, der zu dem Parterre gehört, da denn der Eingang in das Orchester im Parterre seyn muß. Die erste Einrichtung ist jedoch besser, damit die Musici in das Orchester gehen können, ohne sich durch die im Parterre versammelten Zuschauer hindurch zu drängen.

Das Orchester braucht nur so tief zu seyn, daß höchstens zwei Reihen Musici hinter einander, oder gegen einander über darin sitzen können. Der Fußboden desselben darf nicht schief liegen, wie im Parterre, sondern muß eben und gerade seyn. Damit aber die Musik noch bessere Wirkung thut und die Töne der Instrumente verstärkt werden, so kann man die Einrichtung nachahmen, die in verschiedenen Theatern Italiens gebräuchlich ist. Der Fußboden wird nämlich einem Resonanzboden ähnlich gemacht, so daß unter demselben eine muldenförmige Aushöhlung angelegt wird. Ueber diese Aushöhlung wird der Fußboden gerade aufgelegt und an jedem Ende derselben befindet sich eine Röhre, die unter der Vorscene hingeht und sich da öffnet. Wenn diese Röhre vor der Bühne geöffnet wird, so erfolgt eine noch bessere Wirkung. Eine solche Einrichtung des Fußbodens des Orchesters ist vorzüglich in Opernhäusern nöthig.

Die Decke des Theaters muß, wie schon oben bemerkt worden, nicht von dem obersten Range Logen, oder der sogenannten Gallerie versteckt werden, sondern ganz frei liegen. Diese Decke muß eine gute Form haben, welche die Ausbreitung der Stimme mit befördern hilft. Eine gewölbte Decke ist daher einer geraden vorzuziehen. Sie muß aber nicht mit Steinen gewölbt seyn, sondern mit Brettern ausgeschalt werden, weil das Holz zur Fortpflanzung der Stimme besser ist, als Stein. Wenn diese gewölbte Decke bis über die Vorscene, wo die Schauspieler stehen, geführt werden kann, so soll dieses nach Stieglitz zur Verstärkung der Stimme etwas beitragen. Nach Saunder's soll man die gerade und runde Decke mit einander vereinigen können, wenn man nämlich den mittelsten Theil derselben gerade macht, ringsherum aber eine große Hohlkehle anbringt. Wenn in der Decke Luftöffnungen angebracht wer-

den, durch welche die von der Menge der im Theater Anwesenden verdickte Luft herausziehen und dafür frische Luft eindringen soll, so müssen dieselben nur in den Zwischenakten geöffnet werden, während des Schauspiels aber verschlossen bleiben, weil sonst durch diese Löcher viel von der Stimme der Schauspieler hinaus und also verloren gehen würde. Daß man übrigens dergleichen Luftzüge in mit Menschen angefüllten Schauspielsälen anbringe, wird man nicht unzweckmäßig finden; denn obgleich durch die Eingangsthüren zu dem Parterre, Logen ꝛc. schon von dem sie umgebenden Corridoren Luft eindringt, so ist diese doch nicht hinlänglich die Saalatmosphäre zu reinigen, und die verdickte Luft herauszudrängen. Wie angenehm dergleichen Lufterneuerungen auf die Versammlung bei gefülltem Hause wirken, bemerkt man schon beim Oeffnen der beiden Parterrethüren in gleicher Richtung, man fühlt sich ordentlich durch das kühle Anwehen wie neu restaurirt.

Die Größen der bekanntesten und berühmtesten Schauspielhäuser sind folgende:

Theater des Schauspielhauses zu	Tiefe des Theaters von der Oeffnung der Bühne an bis zu den entgegenstehenden Logen.	Breite des Theaters.	Höhe des Theaters vom Parterre an.	Anzahl der Logenreihen übereinander	Anzahl der Logen in jedem Range.
San Carlo zu Neapel	70 Fuß	70 Fuß	70 Fuß	6 Reihen	29 Logen
Argentina zu Rom	60 —	53 —	46 —	6 —	31 —
Zu Turin	61 —	52 —	53 —	6 —	29 —
Zu Bologna	66 —	57 —	63 — 6 Zoll	5 —	25 —
Zu Imola	38 —	42 —	42 —	4 —	17 —
Zu Lion	38 —	33 —	38 —	3 —	15 —
Zu Milano	71 — 6 Zoll	66 —	69 —	6 —	39 —
Theatre Italien zu Paris	58 —	48 —			
Theatre de la Nation zu Paris	58 — 6 —	64 —	52 —	4 —	
Opernhaus zu London	58 —	43 —	44 —	3 —	34 —
Convent Garden zu London	86 —	56 —			
Zu Bourdeaux	47 —	53 —		4 —	
Opernhaus zu Berlin	81 —	66 —	57 —	4 —	13 —

Was die Verzierungen des Theaters innerhalb der Logen anbetrifft, so darf solches damit nicht überladen seyn. Am besten ist es, alles aus Holz zu machen, weil solches zur Vermehrung der Ausbreitung der Stimme beiträgt. Es muß alles glatt und ohne Erhebungen seyn, damit die Stimme sich nirgends verlieren kann. Die Brustlehnen der Logen und des Balkons dürfen nicht durchbrochen, sondern müssen ganz und eben seyn. Sowohl an diesen Brustlehnen, als auch über den Pfeilern oder Säulen, welche die Logen unterstützen, müssen die Gesimse ganz einfach seyn, und nur aus wenigen, nicht weit vorspringenden Gliedern bestehen, weil durch viele und weit vorliegende Gesimse die Verbreitung der Stimme gehemmt wird. Aus eben dieser Ursache muß auch der Sims, den man in Sälen gewöhnlich unter der Decke anbringt, wegfallen und statt seiner ein gemalter Sims angebracht werden. Man findet jedoch einige Schauspielhäuser, in welchen das Theater viele und prächtige Verzierungen hat. So ist das Theater des Schauspielhauses in Bourdeaux mit zwölf Römischen Säulen verziert, welche durch die ganze Höhe desselben hindurch gehen und ringsherum die Decke unterstützen. Zwischen diesen Säulen sind die Logen angelegt, die etwas hervorspringen und schön verzierte Balustraden haben. Die Decke ist in Fresko gemalt. — In dem Theater des Opernhauses San Carlo zu Neapel gleichen die Logen kleinen Putzzimmern, in deren jeder zwölf Personen bequem Platz haben. Ihre Aussenseite ist mit Spiegelgläsern überlegt und auch ihre inneren Wände sind damit verziert. — In dem neu erbauten Theater in Berlin, ruhen die Logen auf feinen eisernen und vergoldeten Säulen. Sie haben im Königlichen Range und dem darüberliegenden einen Balkon längst vor sich her. Ueberhaupt hat das Theater die Form ei-

nes Halbkreises. Die runde Logenwand ist massiv und die Corridore gegen das Dach ganz feuerfest überwölbt. Der Plafond ist gerade und bildet ein ausgespanntes Velarium, dessen Tauwerk, Knöpfe und Borten von erhabener Vergoldung sind. Die Musen sind hier Lebensgroß in runden Feldern vom Professor Wach gemalt. An der Decke des Proscenium ist ein Fries von 40 Fuß Länge, in welchem mit Lebensgroßen Figuren ein Bachanal vom Professor W. Schadow gemalt ist.

Was die Einrichtung oder Bauart der Logen anbetrifft, so dürfen sie an ihrer Rückseite nicht mit einer bretternen Wand verschlossen werden, sondern es muß sie eine steinerne Mauer umgeben, die aber innerhalb, gegen die Bühne zu, mit Brettern verschalt werden muß, weil das Holz, wegen seiner Elasticität, besser zur Verbreitung des Schalls der Stimme dient, als Stein. Um diese Wirkung noch besser zu erhalten, dürfen die Bretter nicht ganz an der Mauer anliegen, sondern es muß zwischen beiden ein Raum von einigen Zollen freigelassen werden, indem man in gewissen Entfernungen 3 bis 4 Zoll starke Hölzer lothrecht an der Mauer aufstellt und auf diese die Bretter mit Nägeln befestiget, wodurch die Bretter eine wagerechte Lage erhalten, man kann sie aber auch lothrecht stellen, wenn man die Hölzer an die Mauer oben und unten befestiget. Die Gänge, die hier hinter den Logen liegen und zu den Logen führen, müssen geräumig und gewölbt seyn, damit bei einem entstandenen Feuer die Zuschauer bald und ohne Gefahr zu den Treppen kommen und das Haus verlassen können. Denn sind die Gänge nur von Holz und haben hölzerne Decken und Fußboden und es bricht in einem Range der Logen ein Feuer aus, so können die Zuschauer, wenn das Feuer den Fußboden ergreift, nicht gut zu den

Treppe kommen und sie gerathen in die größte Gefahr mit dem brennenden Fußboden herabzustürzen. Mit dem Theater können noch verschiedene Nebendinge verbunden seyn. Vor demselben kann ein Saal nebst einigen Nebenzimmern angelegt seyn, wo man Kaffe, Thee, Chocolade, Gefrones; im Winter Glühwein, Punsch ꝛc.; auch verschiedene Eßwaaren erhalten kann, und wo man sich vor dem Anfange des Schauspiels und zwischen den Akten versammeln kann, um hier in Gesellschaft dergleichen Erfrischungen zu genießen. Dieser Saal muß gleich beim Eingange in das Haus und nur vor dem ersten und untersten Range der Logen liegen; denn wollte man in jedem Range einen solchen Saal anlegen, so würde dieses nicht nur unnöthig seyn, sondern auch den Sälen eine schlechte Form geben, indem sie dann nicht höher, als die Logen, werden können, und also nach Verhältniß ihrer Größe zu wenig Höhe bekommen würden. Es ist daher besser unten nur einen Saal anzubringen, und diesen, um ihm ein schönes Ansehen zu geben, durch die ganze oder halbe Höhe des Gebäudes hindurch gehen zu lassen. Ferner müssen noch die Ankleide-, Garderoben-, Versammlungs-, Dekorations-, Probe- ꝛc. Zimmer darin angebracht seyn. Gleich am Eingange in das Theater muß sich ein kleines Kabinett befinden, in welchem die Billets zur Darstellung gelöset werden. Man kann aber auch zwei dergleichen Kabinette anlegen, eines auf jeder Seite, damit, wenn zu gleicher Zeit und auf einmal viel Zuschauer hineingehen wollen, sie auf beiden Seiten die Billets erhalten können. Es ist auch gut, wenn hinter den Logen zwei Abtritte angelegt werden. Den Dekorationssaal oder den Saal zum Malen der Dekorationen legt man am besten in dem Dache des Gebäudes an; er muß daher so lang und breit seyn, daß die Kulissen und die größten Vor-

hänge darauf ausgebreitet liegen können, damit der Maler bequem die perspectivischen Aufzeichnungen machen und sie ausmalen, auch das Ganze so gut, als es bei einer solchen großen Fläche angeht, übersehen kann. Um dieses letztere dem Maler zu erleichtern, könnte an dem einen Ende des Saals eine kleine erhöhete Bühne angebracht seyn, worauf er, von oben herab, das Ganze noch besser übersehen wird, als wenn er unten davor steht. So findet man in dem neuen Schauspielhause zu Berlin ausser dem Theater noch ein großes Lokal, welches zu Conzerten, Bällen und andern Festen benutzt wird. Nämlich aus dem Vestibüle im Unterbau des Schauspielhauses, welches von zehn Dorischen Säulen getragen wird, gelangt man auf einer breiten steinernen Treppe in einen kleinen Saal, in welchen an den Wänden zwischen Pilasterstellungen, die mit den äußern Façaden correspondiren, Büsten der berühmten Theater-Dichter in runden Marmor-Nischen aufgestellt sind. Ueber diesen Nischen ist in Feldern die Geschichte Apolls ringsum, und in den Cassetten der Decke analoge Darstellungen von Klüber gemalt. Aus diesem Saale geht man rechts in einen zweiten, welcher durch drei Thüren mit dem großen Conzertsaale zusammen hängt. In diesem zweiten Saale sind auf gleiche Weise Büsten aus Marmor von ausgezeichneten dramatischen Künstlern der Berliner Bühne aufgestellt. In den Feldern über diesen sind Momente aus den Stücken des Aeschylos, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Calderon, Göthe und Schiller, so wie analoge Darstellungen in den Cassetten des Plafonds von Hensel gemalt. Die beiden Säle haben die Höhe von 22 Fuß. Der große Conzertsaal ist dieserhalb 44 Fuß breit, 76 Fuß lang und 43 Fuß hoch, hat in der halben Höhe eine auf Konsolen ruhende Gallerie,

die an den beiden kurzen Seiten mit den oberen Tribünen zusammenhängt, welche an jeder dieser kurzen Seiten durch eine Stellung von sechs Jonischen Säulen von dem Hauptsaale geschieden sind, so daß diese Tribünen mitgerechnet, die Länge des Saals in den obern Regionen 107 Fuß beträgt. Aus dem Saale gelangt man durch eine offene Treppenhalle, die nach Art der Raphaelischen Logen mit bunten Arabesken geziert ist, welche Stürmer ausgeführt hat, in die oberen Räume der Gallerie und Tribünen. Der große Saal selbst ist mit Stuckmarmor überzogen, hat in der Region unter der Gallerie ebenfalls Nischen, worin 18 Büsten berühmter Musiker aufgestellt worden. Ausserdem sind auf den beiden großen Wandflächen, welche neben den Treppenhallen liegen, Orpheus, als Sinnbild der alten Musik, Cäcilia, als Sinnbild der neuern Musik von den Professoren Dähling und Kolbe gemalt. Der Plafond des Saals hält in Cassetten, die zwischen reich vergoldeten Friesen liegen, viele Gruppen und figürliche Vorstellungen in Bezug auf Musik und Tanz, von den eben genannten Künstlern gemalt. Der reiche Gesimskranz, welcher an den beiden kurzen Seiten von Jonischen Säulen getragen wird, ist an den Logen von Lebensgroßen, auf Pilastern stehenden Caryatiden von hoch erhabener Arbeit nach Tiek's Modellen gestützt. Die Vorstellungen in den Feldern der Wände und Decke der obern Tribüne, sind vom Professer Schumann, in einem daneben liegenden obern Saal von Höcker gemalt. Ausserdem befinden sich in dem Flügel nach der Jägerstraße das Dekorationsmagazin, die Versammlungs- und Ankleidezimmer der Schauspieler und Musiker, und darüber, in einem zweiten Geschoß, überwölbte Garderoben, über diesen, in einem dritten Geschoß, die Direktionszimmer, ein großer Probesaal und die gewölbten Garderoben der

Statisten; auch findet man in der Region des Parterres und des zweiten Ranges der Logen in diesem Flügel einen großen Corridor. Alle Treppen im innern dieses Gebäudes sind aus Sandsteinen construirt und überwölbt. Ein Paar mit doppeltem Glase überdeckte Höfe geben Licht in das Innere dieses tiefen Gebäudes.

Was nun die Größe der Bühne anbetrifft, so darf diese nicht zu weitläuftig seyn, weil sonst die Schauspieler sie mit ihrer Stimme nicht ausfüllen können, sie darf aber auch nicht zu wenig Raum haben, weil sie sonst nicht zu zahlreichen und großen Auftritten gebraucht werden kann. Sie soll daher vorn, wo sie sich gegen das Theater zu öffnet, nicht über 30 Ellen oder 15 Fuß breit seyn, sie darf aber auch nicht unter 16 Ellen oder 32 Fuß Breite haben, weil sie sonst mehr einer Bühne in einem Privathause, als einer öffentlichen Schaubühne gleichen würde. Ihre Tiefe oder Länge kann ungefähr ein und ein halbes Mal so viel, als ihre Breite betragen, wodurch sie die Form eines gut proportionirten Parallelogramms erhält. Ferner muß hier noch bemerkt werden, daß die Bühne eines Opernhauses größer seyn muß, als die Bühne eines Komödienhauses, weil auf jener mehr große Vorstellungen, Aufzüge, Ballete und prächtige Dekorationen vorkommen, als auf dieser.

Hier die Größen der Bühnen verschiedener berühmter Schauspielhäuser:

Bühne des Schauspielhauses.	Vordere Breite der Bühne.	Tiefe d. Bühne.
San Carlo zu Neapel	53 Fuß	90 Fuß
Argentina zu Rom	41 — 6 Zoll	
Zu Turin	42 — 6 —	112 —
Zu Bologna . . .	51 —	
Zu Imola	42 —	38 —
Zu Milano . . .	43 —	
Zu Lion	30 —	48 —
Théâtre Italien zu Paris	45 —	57 —
Théâtre de la Nation zu Paris . .	42 — 6 —	37 —
Opernhaus zu London	43 —	
Convent Garden zu London	47 —	
Zu Bourdeaux . .	40 —	78 —
Opernhaus zu Berlin	46 —	96 —

Ist nun die Breite der vorderen Oeffnung der Bühne festgesetzt, so kommt ihre Höhe in Betracht, welche mit der Breite in einem guten Verhältniß stehen, auch sich zugleich nach der Höhe des Theaters richten muß, damit den Zuschauern, die sich in den obersten Logen, und besonders in denen befinden, welche nahe an der Bühne liegen, die Aussicht nicht genommen wird. Ist das Theater hoch und die Bühne nicht sehr breit, so muß die Oeffnung höher, als breiter seyn, hat aber die Bühne viel Breite und das Theater ist nicht sehr hoch, so kann man die Oeffnung der Bühne niedriger machen, als sie breit ist. Bisweilen kann sie auch ganz viereckig angelegt seyn. Die Höhe der Oeffnung darf nicht über 25 Ellen oder 50 Fuß betragen, weil man die De-

korationen, wenn sie über 20 Ellen oder 40 Fuß hoch sind, nicht gut regieren kann. Die übrigen 5 Ellen oder 10 Fuß werden für die Sophiten oder die auf die Kulissen herunterfallenden kurzen Decken gerechnet. Die Form dieser Oeffnung muß viereckig seyn, das heißt, ihre beiden Seitenwände müssen nach geraden Linien, ohne Ausbiegungen, in die Höhe gehen, und die Decke muß ebenfalls gerade seyn oder einen gedruckten Bogen machen, oder nur in den Ecken abgerundet werden. Die Seitenwände können mit der vorderen Linie der Bühne entweder einen rechten Winkel oder einen spitzigen Winkel bilden, welches gemeiniglich durch die Form des Theaters bestimmt wird. Macht z. B. das Theater einen halben Zirkel, so werden die Seiten der Oeffnung der Bühne durch die nach parallelen geraden Linien verlängerten beiden Enden des Halbzirkels bestimmt, wodurch sie einen geraden Stand bekommen und mit der vorderen Linie der Bühne einen rechten Winkel machen; man kann jedoch auch hier diesen Wänden eine schiefe Richtung geben, wenn man sie nach dem Augenpunkte zu zieht. Hat das Theater hingegen die Form eines Ovals oder eines ganzen Zirkels, so werden die Seiten der Oeffnung der Bühne durch die fortgeführte Linie des Zirkels oder des Ovals bestimmt, und daher einen schrägen Stand bekommen, oder mit der vorderen Linie einen schiefen Winkel machen. Nach Stieglitz Meinung sollen die schief stehenden Seitenwände den geraden vorzuziehen seyn, weil die Stimme des Schauspielers, sobald sie an diese Wände stößt, wenn sich derselbe auf der Bühne seitwärts wenden und sprechen muß, durch Abprallung sich besser in dem Theater verbreiten kann, wenn die Wände schief stehen, als wenn sie einen geraden Stand haben. Uebrigens müssen die Seitenwände einfach und ohne alle Ver-

zierung seyn und es ist fehlerhaft an den Bühnen Säulen und andere hervorspringende Verzierungen anzubringen, weil dadurch wie schon oben bemerkt worden, theils viel von der Stimme des Schauspielers verloren geht, theils weil das Auge des Zuschauers zu sehr auf diese Verzierungen geheftet und von den Dekorationen der Bühne abgezogen wird; auch ist es dieserhalb nicht zu billigen, wenn in diesen Seitenwänden Logen angebracht werden.

Der Theil der Bühne, der zwischen den oben angeführten Seitenwänden liegt und an das Orchester stößt, heißt das Proscenium, Vorbühne, Vorscene. Es darf nicht weiter vorgehen, als die Oeffnung der Bühne geht und muß vorn eine gerade Linie machen. Es ist daher ein Fehler, wenn man die Vorbühne weit, oder auch nur etwas in das Parterre hineinrückt, weil hierdurch die Schauspieler fast mitten unter die Zuschauer zu stehen kommen, und alle Absicht der Vorstellung vereitelt wird. In den theatralischen Vorstellungen ist Alles zu einer angenehmen Täuschung eingerichtet, wozu auch der Schauspieler mitwirken muß; weshalb er innerhalb der Oeffnung der Bühne und innerhalb den Scenen, in einer gewissen Entfernung vom Zuschauer stehen muß. Entfernt man aber den Schauspieler von den Dekorationen und zieht ihn zwischen den Scenen heraus, mitten in das Parterre, so wird der Vorstellung die ganze Wirkung genommen und alle Täuschung geht verloren. Bei einer solchen Einrichtung kann es auch nicht fehlen, daß die Schauspieler, von Zeit zu Zeit, einem großen Theile der Zuschauer die Seiten oder den Rücken zukehren, welches nicht nur unschicklich, sondern auch für die Zuschauer unbequem ist. Ein anderer Fehler ist es, wenn die vordere Linie des Prosceniums nicht gerade gemacht,

sondern nach einem Zirkelstücke ausgeschweift wird. Soll der Schauspieler hier hin- und hergehen, wie dieses oft nöthig ist, so kann er im Gehen keine gerade Linie machen, weil diese sehr kurz ausfallen und er beständig umkehren müßte, auch überdies in die Lampen treten könnte, die vorn zur Erleuchtung der Bühne angebracht sind. Es würde aber ins Lächerliche fallen, wenn er seinen Gang nach der runden Linie einrichten, oder wenn er, nach der Tiefe der Bühne hin, auf und nieder und hinter und wieder vorgehen wollte.

Der Fußboden der Bühne darf nicht wagerecht gemacht, sondern er muß nach einer schiefliegenden Fläche angelegt werden, so daß er hinten, im Hintergrunde der Bühne, etwas höher ist, als vorne, wo er sich am Orchester endiget. Dieser Fall der Bühne ist wegen der Perspective der Dekorationen nöthig, damit auch die Fläche des Fußbodens nach dem Augenpunkte zuläuft, weil sie sonst nicht in ihrer gehörigen Tiefe erscheinen würde. Er darf aber nicht zu stark seyn und nicht zu schief herabgehen, weil sonst die Schauspieler einen unbequemen Gang und Stand haben würden. Die hinterste Höhe des Fußbodens der Bühne wird durch den festgesetzten Augenpunkt und durch die Horizontallinien bestimmt, und dann muß er vorwärts, bis dahin, wo sich die Bühne endiget, allmählig abfallen, so daß er auf jede 10 Ellen Tiefe der Bühne, 12 Zoll Fall bekommt, wodurch die vorderste Höhe der Bühne am Orchester bestimmt wird. Man kann aber auch umgekehrt verfahren und die vordere Höhe der Bühne festsetzen, dann auf die bemerkte Art das Aufsteigen des Fußbodens bis an die Rückmauer der Bühne berechnen, so erhält man die hintere Höhe derselben.

Die Bühne darf nur eine einzige Scene haben.

Die kleinen Nebenscenen, wie in dem Theater zu Imola, haben viele Unbequemlichkeiten, obgleich sie zuweilen einigen Nutzen haben. Wollte man eine solche Anlage nach Saunder's Vorschlag einrichten, so würde man hier manche Vortheile gewinnen. Die Form des Theaters müßte dann ein Halbzirkel seyn, die Decke desselben aber müßte über die Bühne hinweggehen, um den ganzen Zirkel zu erfüllen, und ebenfalls müßten die Säulen, welche die Nebenscenen von der Hauptscene scheiden, an deren Statt in den Theater zu Imola Caryatiden angebracht sind, nach einem Halbzirkel gestellt seyn, um auch hier den Zirkel ganz zu bilden. Diese Säulen oder Caryatiden müßten aber so eingerichtet seyn, daß sie hinweggenommen werden könnten, damit die Bühne dann nur eine Scene ausmachte. Hierdurch könnte man die verschiedenen Straßen zugleich vorstellen und es würde manche Unwahrscheinlichkeit wegfallen, die oft auf unseren Bühnen gefunden wird, daß sich nämlich zu derselben Zeit, an demselben Orte, verschiedene Personen befinden, die einander nicht sehen und hören sollen. Man könnte auch hier zu gleicher Zeit ein Vorzimmer und ein Hauptzimmer vorstellen. Wollte man der Bühne engere Gränzen setzen und einen kleinen Ort vorstellen, so dürfte man nur durch eine Kulisse oder durch einen Vorhang die Nebenscenen verschließen und die Hauptscene allein offen lassen. Bei Vorstellungen von großen Orten, oder bei Aufzügen, Balleten ꝛc. könnten die Säulen oder Caryatiden weggenommen und die Bühne würde in eine einzige Scene verwandelt werden. Auf diese Art könnte man ein ganz vollkommenes Schauspielhaus erbauen, so wohl in Absicht auf die Bühne, als auch in Absicht des Theaters. Auch würde man dieses Haus leicht in einen Conzertsaal verwandeln

können, wenn man die Scene durch Vorhänge verschlösse und die Vorbühne zum Orchester brauchte.

Was nun die Einrichtung der Bühne, nämlich die perspectivische Stellung der Kulissen betrifft, so wird hierbei nach folgenden Regeln verfahren. Man zieht durch das Mittel des Platzes, welchen das Theater und die Bühne einnehmen soll, eine Linie, ab, Fig. 7949, und nimmt den Punkt a, wo die beste Aussicht auf die Bühne ist, als den Distance-Punkt, b aber als den Augenpunkt an. Hierauf bestimmt man die vordere Breite des Prosceniums c d, und zieht von hier aus nach dem Augenpunkte b, zwei Linien, c b, d b, so zeichnen diese Linien die Gränze vor, bis wie weit die Kulissen, e, vorstehen dürfen, und der mittlere Platz wird die eigentliche Bühne seyn, worauf die Handlung vorgeht. Hinter die letzten Kulissen wird ein Vorhang f g, aufgehängt, welcher die Bühne schließt und den Hintergrund derselben ausmacht. Dieses kann die gewöhnliche Größe der Bühne seyn. Will man nun der Bühne mehr Tiefe geben, so darf man nur den Vorhang, f g, hinwegnehmen, und weiter hinten einen andern Vorhang anbringen und zwischen denselben und den letzten Kulissen, e h, noch mehr Kulissen aufstellen. Will man dagegen die Bühne kleiner machen, so darf man nur weiter vorn zwischen die ersten, zweiten oder dritten Kulissen, einen Vorhang aufhängen. Die Kulissen müssen so gestellt werden, daß sie einander decken, damit die Zuschauer, die ganz an der Seite des Theaters stehen, z. B. in der Gegend bei c und d, so wie auch diejenigen, die sich in den Seitenlogen befinden, nicht zwischen auch hinter die Bühne sehen können, weil dadurch alle Täuschung verloren geht, wenn die perspectivische Vorstellung, die auf den Kulissen gemalt ist, unterbrochen wird. Zwischen ihnen muß ein hinläng-

licher Raum bleiben, um dem Schauspieler einen bequemen Platz zum Heraustreten auf die Bühne zu verschaffen. Die gewöhnliche Art, die Kulissen nicht sehr breit zu machen, ist nicht gut, weil man dann genöthiget ist, sie eng an einander zu stellen, damit sie einander gehörig decken. — Breite Kulissen gewähren, ausser daß sie weiter auseinander gestellt werden können, auch noch den Vortheil, daß sie eine größere und prächtigere Vorstellung geben; denn eine Dekoration, die aus einem hinteren Vorhange und auf jeder Seite aus drei Kulissen besteht, die in ziemlicher Weite von einander entfernt stehen, wird sich weit besser ausnehmen, als wenn auf demselben Raume sechs schmale Kulissen enge an einander gestellt sind. Denn durch die letztere Einrichtung kann bei perspectivischen Vorstellungen von Sälen, Straßen, Wäldern und freien Gegenden, die Aussicht nicht gut weit hinausgeführt werden und kein so angenehmes Ansehen erhalten, als wenn die Kulissen mehr Breite haben, weil dann auf jeder einzelnen Kulisse ein großer Theil der Vorstellung perspectivisch gemalt werden kann, wodurch sich das Ganze besser zusammen verbindet. Die Kulissen müssen so stehen, daß sie mit der vordersten geraden Linie der Vorbühne c d, parallel laufen, oder gegen den Mittelstrich a b perpendikular zugehen. Bisweilen stellt man auch die Kulissen nach einer schrägen Linie und dieses aus der Ursache, damit sie einander desto besser decken; da aber hierdurch die Bewegung der Kulissen erschwert wird, so thut man besser, dieselben gerade zu stellen. Am besten ist wohl Catel's, oben, S. 255, angeführter Vorschlag, die Kulissen ganz wegzulassen. Nach Stieglitz soll man statt derselben Vorhänge anbringen, welche die ganze Tiefe der Bühne einnehmen, wie der Hintergrund mit einem Vorhange geziert wird. Nur die

Beleuchtung der Bühne läßt dieses nicht zu; sie erfordert lauter einzelne Kulissen, weil sie von den Zuschauern nicht gesehen, sondern nur ihre Wirkung bemerkt werden soll. Von der Linie an, nach welcher die Kulissen auf der Bühne an beiden Seiten derselben gestellt sind, bis an die Seitenmauer der Bühne, muß hinlänglicher Raum gelassen werden, damit die Schauspieler einen bequemen Aufenthalt daselbst haben können, wenn sie nicht auf der Bühne zu thun haben. Dieser Raum ist besonders dann von großem Nutzen, wenn große Aufzüge, Märsche ꝛc. auf der Bühne vorgestellt werden sollen, die dann daselbst angeordnet und vorbereitet werden können, damit sie auf der Bühne ordentlich erscheinen; auch kann man, wenn dieser Raum hinlänglich groß ist, den Kulissen mehr Breite, als gewöhnlich geben, welches, wie schon oben bemerkt worden, sehr vortheilhaft ist. Der Raum muß, wo möglich, von der Oeffnung der Bühne an, auf jeder Seite 12 bis 15 Ellen betragen. Auch hinter dem hintersten Vorhange muß ein hinglänglicher Raum gelassen werden, damit man hier, wenn die Bühne geöffnet ist, und man nicht mehr von einer Seite zur andern gehen kann, hin und her gehen und bequem von einer Seite der Bühne hinter die Kulissen der andern Seite gelangen kann. Außer dem Raume neben den Kulissen muß auf jeder Seite ein großes Behältniß oder Magazin zur Aufbewahrung der verschiedenen Dekorationen und Maschinen angelegt werden, welches, gegen die Bühne zu mit gewölbten geräumlichen Oeffnungen versehen seyn muß, damit die auf der Bühne nöthigen und gebrauchten Sachen bequem heraus und hereingeschafft werden können. Hat das Schauspielhaus nicht Breite genug, um neben den Kulissen den Raum zu diesem Magazine herzugeben, so muß solches wenigstens in der Nähe angelegt werden,

damit man nicht genöthiget wird, die Dekorationen auf der Bühne selbst, im Grunde derselben, hinter dem hintersten Vorhange, aufzubewahren, welches theils Platz verengt, theils auch in Feuersgefahr, wegen den leicht brennenden Dekorationen, sehr gefährlich ist. Hinter dem hintersten Vorhange kann bei großen Schauspielhäusern, und vorzüglich bei Opernhäusern, ebenfalls ein Zimmer angelegt werden, welches zur Erweiterung und zur Verlängerung der Bühne dient, die bisweilen bei großen Vorstellungen, kriegerischen und anderen Aufzügen nöthig ist. Dieses Zimmer muß so breit seyn, als die Kulissen von beiden Seiten am Ende der Bühne auseinander stehen. In dem Opernhause San Carlo zu Neapel befindet sich hinter der Bühne ein großes Thor, wodurch Pferde hineingeführt werden können, wenn sie gebraucht werden, eben so bei dem Berliner Opernhause eine große Thür, wozu ein hölzernes Gerüste führt, zu gleichem Zwecke. Hinter der Bühne, oder seitwärts derselben, müssen einige Zimmer zum Ankleiden für die Schauspieler und Schauspielerinnen angebracht seyn, so wie auch ein oder etliche Zimmer, wo die Kleidungsstücke, die bei der Aufführung der Schauspiele nöthig sind, aufbewahrt werden. Diese Zimmer müssen bei einander liegen, so daß man aus den Ankleidezimmern sogleich in die Kleiderzimmer kommen kann. Ist hinlänglich Raum vorhanden, so kann man hier auch eine Wohnung für etliche Schauspieler oder wenigstens für den Direktor anlegen. In London und Paris ist es gebräuchlich hinter der Bühne ein besonderes Zimmer anzulegen, worin die neuen Stücke den Schauspielern vorgelesen werden und worin sich während des Schauspiels und vornämlich zwischen den Akten sowohl die Schauspieler, als auch die Kenner des Theaters und die schönen Geister versammeln, um sich daselbst über das

Stück, über die Aktion und die Dekorationen zu unterhalten. Bei den Engländern heißt ein solches Zimmer Greenroom, bei den Franzosen Foyer und nach Archerholz im Deutschen, Vorlesezimmer. Daß ein solches Conversations-Zimmer sehr interessant seyn muß, besonders für die Menschenkunde, beweiset, daß selbst der ernste Johnson dergleichen Versammlungen oft beigewohnt hat.

Die ganze Bühne muß hohl seyn und sich darunter ein großer geräumiger Platz befinden, damit die Maschinerie zur Bewegung der Kulissen zum Aufsteigen der Geister ꝛc. angebracht werden kann. Dieser Platz enthält gewöhnlich nur 3 bis 4 Ellen zu seiner Höhe; allein man sollte ihm billig mehr Höhe, nämlich 8 bis 10 Ellen geben, damit diese Maschinen mit mehr Bequemlichkeit und Sicherheit angebracht und bewegt werden können. Auf den Seiten dieses Platzes können Kammern angelegt werden, wo man den Vorrath von Holz und Leinwand zu den Dekorationen, Farben, Lichter, Oel ꝛc. aufbewahrt. Auch über der Bühne oder vielmehr über den Kulissen und Sophiten muß gleichfalls ein großer Raum befindlich seyn, damit auch die hier nöthige Maschinerie hinlänglichen Platz habe. Man wendet hierzu den ganzen Dachraum an und hängt hier nicht nur die Sophiten und Vorhänge auf, sondern bringt daselbst auch die zu denselben gehörigen Walzen, Scheiben und andern Maschinen an. Die Dachboden dürfen daher nicht überall mit einem Fußboden belegt, sondern sie müssen an den Stellen offen gelassen werden, wo die Sophiten ꝛc. seyn, um sie herausziehen und herablassen, so wie auch andere Maschinen, als die Wolkenwagen, auf die Bühne herunterlassen zu können. Ringsherum an dem Dache wird der Fußboden mit Brettern belegt, so wie auch quer durch und zwischen den Orten, wo die Sophi-

ten und Vorhänge hangen, sich ein Fußboden befinden muß, um schmale Gänge zu erhalten, auf denen man überall hinzu kann, wo die Maschinen zu dirigiren und etwas nachzuhelfen oder auszubessern ist. Vor alle Oeffnungen des Fußbodens müssen feste Geländer gemacht werden, damit diejenigen, welche hier zu thun haben, für das Herabstürzen gesichert sind. Auf dem obersten Dachboden, wo die Leinen, woran die Vorhänge und Sophiten hängen, zusammenkommen, und wo die letzteren an ihren Walzen angeheftet sind, von denen einige nicht anders, als ganz oben unter dem Dache angebracht werden können, so wie auch bei andern Boden, wo Leinen und Seile von unten herauf durchgezogen werden, dürfen die Dielen nicht ganz nahe an einander gelegt werden, sondern es muß allemal zwischen zwei Dielen, etliche Zoll Raum bleiben, wo die Seile und Leinen durchgehen, das ganze Schauspielhaus muß mit einer guten und festen Mauer umgeben und eingefaßt seyn. Die Treppen, die zu den verschiedenen Stockwerken der Logen führen, dürfen nicht von Holz gemacht werden, sondern müssen von Stein seyn, damit bei einem entstandenen Feuer, dasselbe die Treppen nicht ergreife und die Zuschauer in ihrer Rettung nicht gehindert werden.

Wegen der Geldeinnahme ist es sehr vortheilhaft nur einen einzigen Haupteingang anzulegen, wodurch alle diejenigen, die das Schauspielhaus besuchen wollen, eintreten müssen. Würde man mehrere Eingänge anlegen, so müßte man mehr Einnehmer anstellen, deren Besoldung für den Unternehmer eine große Ausgabe verursachen würde. Ausgänge kann ein Schauspielhaus nicht genug haben, damit sich das Haus bei geendigtem Schauspiel um so eher leere und kein Gedrang entstehe; auch bei Feuersgefahr sich jeder schnell retten kann. Kann man es so

einrichten, daß jedem Range Logen eigene Treppen gegeben werden können, so ist es noch besser, weil beim Herausgehen auf den unteren Treppen, wo die Zuschauer aus allen Stockwerken zusammen kommen, ein so großes Gedränge entsteht, daß nicht nur unangenehm ist, sondern auch gefährlich werden kann. Kann eine solche Einrichtung wegen Mangel des Raums nicht gemacht werden, weil so viele verschiedene Treppen vielen Raum wegnehmen, so sollte man wenigstens zu den ganz obersten Logen oder der sogenannten Gallerie, wo eine sehr große Anzahl Zuschauer versammelt sind, besondere Treppen anlegen, die mit den Treppen der unteren Logen keine Gemeinschaft haben. Aus der oben angeführten Ursache ist es auch nöthig, daß die Thor- oder Thürflügel, wie schon oben angeführt worden, sich nach aussen öffnen lassen; denn geschieht dies nicht und sind sie so eingerichtet, daß sie einwärts geöffnet werden müssen, so kann bei einem entstandenen Feuer ein großes Unglück entstehen, indem das Volk, welches sich zu retten bestrebt, gegen die Thüren zuläuft und so stark andrängt, daß man nicht im Stande ist, die Thorflügel zu öffnen. Durch diesen Umstand können viele Menschen umkommen.

Da die Dekoration der Bühne das Meiste zur Täuschung der Zuschauer beiträgt, so müssen solche auch richtig und deutlich vorgestellt werden. Der Inhalt und die Vorstellung unserer ganzen Theaterstücke erfordern, daß die Bühne bei jeder Handlung, sie mag in der vor- oder gegenwärtigen Zeit, in diesem oder in einem andern Welttheile, im Freien oder in Gemächern spielen, immer den Ort repräsentire, wo die Scene vorgeht; daher ist es keine leichte Sache um die Theatermalerei, wenigstens dieselbe im ganzen Umfange zu besitzen. Die Alten sollen es auch in diesem Theile der Malerei auf einen hohen

Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Ausser den Notizen, die einige alte Schriftsteller von der Theatermalerei geben, findet man nur noch wenige Vorstellungen in Grabmälern und an andern nicht sehr bedeutenden Orten. So entdeckte z. B. der Dänische Hofmaler Cabott im Jahre 1795 in einem Grabgemache zehn theatralische Perspective in dem obern Plafond. Wenn man dagegen von ihrer Zimmermalerei, von welcher man noch Ueberbleibsel in der alten Stadt Pompeji in den Bädern des Titus und der Livia gefunden hat, auf ihre Theatermalerei schließen soll, so besteht der Werth wohl nur in der Erfindung und Anordnung, keinesweges aber in der Ausführung. Unter den neueren Theatermalern haben sich vorzüglich Bibiena und Pater Pozzo viel Verdienst erworben. Denn sie waren die Ersten, welche die Regeln der Perspective wieder aufstellten und sich bemüheten diese Malerei wissenschaftlich zu lehren. Späterhin verließ man diese wissenschaftliche Bahn wieder und gab dem verderbten Geschmack der Zeit nach; denn jeder glaubte seine Kunst in sonderbaren und grotesken Vorstellungen an den Tag legen zu müssen, nur erst in neuerer und in der neuesten Zeit ist man wieder zu dem ersten, von den oben angeführten Künstlern vorgezeichneten Weg zurückgekehrt; ja man hat in neuester Zeit ausserordentliche Fortschritte in diesem Zweige der Malerei gethan, wovon die Dekorationen unsers neuen Berliner Theaters Beweise liefern.

Da die Dekorationen eines Theaters Vorstellungen von Städten, Gärten, Waldungen, Bergen, Dörfern ꝛc. im Freien, von Sälen, Zimmern, Gefängnissen, Grotten ꝛc. in eingeschlossenen Räumen geben sollen, so müssen solche auch, wie sie in der Natur vorhanden sind oder seyn können, durch alle Theile bildlich gemalt und dargestellt werden. Es

müssen daher alle unnatürliche Gegenstände wegfallen; überhaupt muß bei dieser Malerei, welche ohnehin schon viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, auf die strengste Einfachheit Rücksicht genommen werden. Professor Breisig zu Danzig hat sich durch seine Aufsätze über diesen Theil der Malerei besonders verdient gemacht. Im Allgemeinen ist zu bemerken, daß wenn man alle Kulissen und den hintern Vorhang zusammen auf ein Blatt aufzeichnen will, die Linie d c, n k, Fig. 7949, zur Sectionslinie oder Tafel angenommen werden kann, worauf man sowohl im Grundriß alle Breiten, als auch im Aufrisse alle Höhen der vorzustellenden Gegenstände aufträgt. Will man aber die Kulissen einzeln im Perspective zeichnen, so macht eine jede Kulisse selbst die Sectionslinie für die Gegenstände aus, die darauf vorgestellt werden sollen. Soll nun eine ganze Dekoration von etlichen Kulissen, nebst dem hintern Vorhange entworfen und angegeben werden, so muß man vor allen Dingen einen Grundriß und einen Durchschnitt des ganzen Schauspielhauses zeichnen, und darauf die Stellung der Kulissen und des hinteren Vorhanges durch Linien andeuten. Diese Linien sind die Sectionslinien oder Tafeln, worauf das, was auf jede Kulisse kommen soll, bemerkt wird. Man zeichnet nun auf dem Grundrisse, Fig. 7950, den Plan des vorzustellenden Gegenstandes, e f g h i; bestimmt dann den Augenpunkt in einer schicklichen Entfernung von der Bühne, gewöhnlich bei a, in der Mittelloge des ersten Ranges des Theaters. Zuletzt zieht man von diesem Augenpunkte, bis zu dem Plane des vorzustellenden Gegenstandes, Linien, welche die Enden der Säulen und Pfeiler berühren. Wo diese Linien nun die Sectionslinien b, c, d, welche die Kulissen und den hinteren Vorhang vorstellen, durchschneiden, da werden die Breiten und

Stärken der Figuren bestimmt, welche auf jede Kulisse zu stehen kommen. Auf den vordersten Kulissen b, werden daher die beiden ersten Säulen und Pfeiler, e, f, vorgestellt werden, auf der zweiten Kulisse, c, ein Theil von e und f nebst den Pfeilern und der Säule g, und auf den hinteren Vorhang, d, ein Theil von f und g nebst den Pfeilern und Säulen h, i. Um nun die perspectivischen Höhen dieser Dinge anzugeben, so muß man den Durchschnitt des Schauspielhauses, Fig. 7951, zur Hand nehmen, und an dem Orte, wo sich die Bühne befindet, den Aufriß der vorzustellenden Dekoration, m, aufzeichnen und ebenfalls in der Mittelloge den Augenpunkt a bemerken, so wie auch den Stand der Kulissen und des Vorhanges, b, c, d, im Profil andeuten, um die Sectionslinien zu erhalten. Hernach muß man von dem Augenpunkte a an bis an die Höhe der Pfeiler und Säulen und ihrer einzelnen Theile, Linien ziehen, welche da, wo sie die Sectionslinien, b, c, d, durchschneiden, die perspectivischen Höhen dieser Gegenstände angeben. Dann entwirft man den Aufriß der Bühne, Fig. 7952 und vollendet die perspectivische Zeichnung, indem man das obere und untere Ende der auf den Sectionslinien bemerkten Höhen und Breiten der Gegenstände durch Linien vereiniget, die nach dem Augenpunkte, b, gezogen werden. Auf diese Art zeichnet man alle Kulissen und den hintersten Vorhang so, daß sie zusammen dasselbe Bild vorstellen, welches man auf dem Grundrisse und Aufrisse angegeben hatte. Hierauf zeichnet man jede Kulisse und den Vorhang besonders, und trägt dann diese Zeichnung ins Große auf die wirklichen Kulissen auf, wobei man aber mit der größten Genauigkeit verfahren und alle Maaße genau aus dem Kleinen ins Große bringen muß, damit auch im Großen alle Linien perspectivisch richtig werden

und alle rechtwinkelichten oder senkrechten Linien nach dem angenommenen Augenpunkte zu laufen. Da aber, wenn eine Dekoration aus dem Kleinen ins Große gebracht werden soll, sehr leicht Unrichtigkeiten entstehen und man hierbei niemals so genau verfahren kann, daß sich nicht irgendwo, besonders bei dem Distancepunkte, eine Abweichung von dem Maaße finden sollte, wodurch die gute Wirkung des Ganzen geschwächt wird, so ist es am besten und leichtesten bei der Aufzeichnung einer Dekoration ins Große auf folgende Art zu verfahren. Man macht erst eine Zeichnung im Kleinen und zeichnet den Grundriß, Aufriß und Durchschnitt der Bühne, um die richtige Stellung der Kulissen und der hinteren Vorhänge zu erhalten. Soll nun die Dekoration ins Große gezeichnet werden, so muß man auf der Bühne selbst die Stellung der Kulissen und des Vorhanges richtig angeben. Hernach muß man auf dem Grundrisse, Fig. 7949, von dem hintern Ende c, der vordersten Kulisse e, bis nach dem Augenpunkte b, eine Linie ziehen, um die perspectivischen Breiten der Kulissen zu erhalten, und die Punkte, wo die Kulissen von dieser Linie durchschnitten werden, auf der Bühne, Fig. 7953 anmerken, damit man daselbst die perspectivischen Breiten der Kulissen und den Abstand der äußeren Enden derselben, a b, c d, e f, g h, genau erfährt. Hierauf vereint man diese Abstandspunkte in Gedanken durch Linien, und theilt sie alle in eine gleiche Anzahl gleicher Theile, z. B. in zwanzig Theile ein, wodurch diese einzelnen Theile immer kleiner werden, jede weiter hinter die Kulissen zu stehen kommen, daher die Theile in a b größer sind, als die in c d, diese größer, als in e f, und diese größer, als in g h, welche die kleinsten werden. Jetzt trägt man auf a b alle Maaße der Breiten oder Längen der vorzustellenden Gegenstände

und indem man die Theilungspunkte mit einander verbindet, so giebt sich Alles an, was auf die hintern Kulissen und den Vorhang zu stehen kommt, und es werden dadurch die perspectivischen Breiten aller Gegenstände genauer und richtiger bestimmt, als wenn man sie aus der Zeichnung, die man im Kleinen davon gemacht hat, auf die einzelnen Kulissen ins Große aufträgt. Weiß man nun, was auf die perspectivischen Breiten der Kulissen gezeichnet werden soll, so führt man den darauf vorgestellten Gegenstand weiter auf die wirkliche Breite der Kulissen und des Vorhanges i k, l m, n o, fort, damit jede Kulisse ganz bemalt werden kann. Dann müssen auf eben die Art die Höhen der vorzustellenden Gegenstände angegeben werden. Man läßt nämlich nach der Höhe der vordersten und hintersten Kulisse u, v, Fig. 7949, zwei Latten machen und theilt dieselbe in eine gewisse Anzahl gleicher Theile, z. B. in zwanzig Theile ein, wodurch dann oben auch die Theile der Latten zu der hintern Kulisse kleiner werden, als die Theile der Latte zu der vordern Kulisse. Man darf dann nur die Kulissen neben einander legen und an der vordersten Kulisse u die große Latte, an der hintersten Kulisse v aber die kleine Latte anlegen, auf der vordersten Latte aber alle perspectivische Höhen der verschiedenen vorzustellenden Gegenstände auftragen und die Theilungspunkte der Latten zusammenziehen, so werden dadurch auf allen Kulissen die Höhen der Gegenstände angedeutet werden. Auf den hinteren Vorhang z werden die Höhen der vorzustellenden Gegenstände so angebracht, daß man die Höhe desselben eben auch in zwanzig Theile theilt und jene Höhen der Gegenstände auf die Latte bei u bemerkt. In welchen Theilungspunkt sie nun hier treffen, in eben diesen werden sie auch auf den Vorhang gesetzt. Ist nun

dieses vollendet und sind die Höhen und Breiten der vorzustellenden Gegenstände bestimmt angegeben, so muß man sie mit Linien zusammen vereinigen, die nach dem Augenpunkte b, Fig. 7952, zu gezogen werden. Hierbei ist zu bemerken, daß man den Augenpunkt nicht so klein, als in der Zeichnung und als einen bloßen Punkt annehmen darf, sondern er muß eine große Zirkelfläche einnehmen. Dieses ist deshalb nöthig, weil, wenn er nur wie ein Punkt angenommen würde, von dem Distancepunkt a, Fig. 7949, nur ein einziger Zuschauer die beste Aussicht auf die Dekoration haben würde. Damit nun auch mehrere daran Theil haben können, so macht man den Distancepunkt einige Ellen groß und zieht von da bis zu dem Augenpunkte b, zwei Linien, wodurch die Größen der Augenpunkte aller Kulissen und des hinteren Vorhanges, t, s, p, n, m, l, bestimmt werden. Uebrigens würden auch, wenn man nur einen Punkt zum Augenpunkte nehmen wollte, die Gesimse, Gebälke und alle obere Theile der auf den Kulissen dargestellten Dekorationen zu sehr stürzen, und für das Ganze keine gute Wirkung hervorbringen.

Was den Distancepunkt anbetrifft, so muß hier bemerkt werden, daß man denselben bei der Aufzeichnung der Dekorationen im Großen auf der Bühne oder in dem Saale, wo diese Aufzeichnung vorgenommen wird, wegen der beträchtlichen Entfernung, in der er angenommen werden muß, nicht anbringen kann. Und wenn auch dieses geschehen könnte, so müßte man doch sehr lange Lineale haben, um von ihm bis zu den angegebenen Punkten auf der Grundlinie die nöthigen Linien zu ziehen, wodurch man die Verkürzungspuukte erhält. Solche lange Lineale sind nicht nur unbequem, sondern sie können auch, da sie wegen ihrer Länge oft schwankend werden, zu Un-

richtigkeiten in der Zeichnung Anlaß geben. Um sich nun hierbei die Arbeit zu erleichtern, so muß man den Distancepunkt weiter hereinsetzen und auf folgende Art verfahren. Angenommen f, Fig. 7954, sei der wahre Distancepunkt, der aber wegen seiner weiten Entfernung in dem Zimmer, wo die Dekoration gemalt werden soll, nicht angedeutet werden kann. Man muß daher innerhalb des Zimmers einen kürzeren Distancepunkt g, oder e annehmen, nach welchem die Linien von den Theilungspunkten in der Grundlinie a b zugezogen werden, anstatt daß man sie nach f zuziehen sollte. Alle Maaße der Gegenstände, die perspectivisch oder verkürzt auf einer Tafel dargestellt werden sollen, müssen auf der Grundlinie, Fig. 7955, a b, angemerkt seyn. So oft nun die Gesichtsstrahlen, b g, d g, c g, und so weiter, die Diagonallinie, c f, durchschneiden, so viel Vierecke, denen man ein beliebiges Maaß geben kann, finden sich in der Verkürzung der Tafel. In der zuletzt angeführten Figur ist a b, die Grundlinie, g der Augenpunkt, e f ein doppelter Distancepunkt. Die Grundlinie ist in zwölf gleiche Theile getheilt, von denen jeder das Maaß eines Fußes haben kann. Von allen diesen Theilungspunkten sind nach dem Augenpunkte g, Linien gezogen, die aber so viele Gesichtsstrahlen vorstellen, davon a b die beiden äußern sind. Will man nun eine Linie haben, die in der Tafel um 1 Fuß verkürzt erscheint, so muß man von dem ersten Theilungspunkte b d, bis nach dem Distancepunkt g eine Linie d f ziehen, und wo diese Linie den Strahl b g durchschneidet, da wird ein Punkt für die Linie 1 vorgezeichnet, die in der Tafel um einen Fuß verkürzt erscheint. Verlangt man eine Linie von drei Fuß Verkürzung, so muß man auf der Grundlinie, a b, drei Fuß abnehmen und von da nach dem Distancepunkt f, die Linie h f

ziehen, die, wo sie den Strahl b g durchschneidet, den Punkt zu der Linie d angiebt, welche die verlangte Verkürzung von drei Fuß bestimmt. Und auf eben diese Art erhält man, wenn man den Punkt c, mit dem Distancepunkt f durch eine Linie vereiniget, da wo diese Linie den Strahl b g durchschneidet, den Punkt für die Linie b, die um sechs Fuß verkürzt ist. Wenn man jeden der sechs andern Theile der Grundlinie, zwischen a c, in vier Theile theilt, so erhält man vierundzwanzig Theile, davon man jeden einen Fuß gelten läßt. Verlangt man nun eine Linie, die in der Tafel um 18 Fuß verkürzt erscheinen soll, so zähle man von a aus achtzehn Theile ab und ziehe von hier eine Linie nach dem Distancepunkte c, welche da, wo sie den Strahl a g durchschneidet, den Punkt bestimmt, durch den die Linie 18 gezogen werden muß. Will man die Linie um 24 Fuß verkürzt haben, so muß man eine Linie von c nach e ziehen, und wo diese Linie den Strahl a g durchschneidet, da ziehe man durch den Punkt h, die Linie h t, welche die verlangte Verkürzung von 24 Fuß angiebt. Diese Linie h t, ist, perspectivisch angesehen, der Grundlinie a c gleich, und enthält eben so viel Fuß oder Theile, als dieselbe, nämlich vierundzwanzig. Zieht man daher von dem Punkte t, eine Linie nach e, so wird der Durchschnitt, den diese Linie auf den Strahl a g, macht, daselbst den Punkt angeben, wo die Linie k l, gezogen werden kann, die um 48 Fuß verkürzt erscheint. Wenn man nun wieder von l aus eine Linie nach c zieht, so wird diese da, wo sie den Strahl a g durchschneidet, einen Punkt zu der Linie 72 bestimmen, die um 72 Fuß auf der Tafel verkürzt ist. Verlangt man eine Linie um 30 Fuß verkürzt, so muß man in a c den Punkt b aufsuchen, alsdann von da nach dem Augenpunkte g zu eine Linie ziehn und Acht geben,

wo sie die Linie h t, durchschneidet, so wie hier bei m. Von dem Punkte m führt man eine Linie nach dem Distancepunkte e, um da, wo diese Linie den Strahl a g, durchschneidet, die Linie n zu ziehen, welche um 30 Fuß verkürzt seyn wird. Um die Verkürzung von 40 Fuß zu erhalten, muß man von a aus 16 Fuß abzählen von hieraus wieder eine Linie h f ziehen und übrigens eben so, wie bei dem vorhergehenden Fall verfahren. Bei einer Linie von 60 Fuß Verkürzung zähle man, von a aus, 12 Fuß ab und ziehe von da, nach g zu, eine Linie, die sich auf k l endiget und den Punkt o angiebt. Von hier ziehe man nach e zu eine Linie, die da, wo sie den Strahl a g durchschneidet, den Punkt bestimmt, wo die verlangte Linie von 60 Fuß Verkürzung gezogen wird. Will man sich nun dieser Methode, den Distancpunkt weiter herein zu rücken, als er eigentlich stehen sollte, bedienen, so ist dabei zu beobachten, daß die Anzahl der Füße, die auf der Grundlinie a b, Fig. 7954. angegeben werden sollen, mit der bestimmten Distance in einem gewissen Verhältnisse stehen müsse. Um dieses verständlicherzu machen, so sind in der gedachte Figur zwei Distancen angegeben, eine zu sechs Fuß, c e und eine zu 12 Fuß c f, die mit einander in ein Verhältniß gebracht sind, indem, wenn man jeden von den sechs Theilen in zwei Theile theilt, man gerade, ohne daß etwas übrig bleibt, zwölf Theile erhält. Angenommen, daß die Grundlinie a b in zwölf Theile getheilt und von allen Theilungspunkten eine Linie oder ein Strahl nach dem Augenpunkte c gezogen wird, und wenn man ferner aus dem Mittel der Grundlinie d, nach dem Distancepunkte e, der 6 Fuß Entfernung hat, eine Linie ziehen will, so ist gewiß, daß der Durchschnitt h, in dem Strahle a c, die Verkürzung eines Vierecks von 6 Fuß sei. Wenn man von d eine Linie nach dem

Distancepunkte f zieht, der 22 Fuß Entfernung hat, so wird die Linie d f, da wo sie den Strahl a c durchschneidet, eine Verkürzung von sechs Vierecken geben, wie dieselben in der Distance von 12 Fuß anzusehen sind. Will man die Verkürzung von zwölf Vierecken, in der Entfernung von 12 Fuß angesehen haben, so muß man von dem Punkte b, welcher das Ende der Grundlinie ist, eine Linie nach dem Distancepunkte f ziehen, und man wird da, wo diese in dem Punkte h den Strahl a c durchschneidet, die verlangte Verkürzung erhalten; wenn man aber aus dem Punkte i, die Linie i f zieht, so erhält man denselben Punkt h, in dem Strahle a c, und die Linie h k wird die Verkürzung von 12 Fuß geben, bei der Distance von 12 Fuß. Man gewahrt hieraus, daß zwölf Vierecke, von einer 12 Fuß weiten Distance angesehen, sich in derselben Linie h k begegnen, als die sechs Vierecke, von einer 6 Fuß weiten Distance angesehen, und daß alle Linien der sechs Vierecke, welche der Durchschnitt der Diogonallinie d g gegeben hat, sich mit denen, welche die Linie d f gegeben hat, verhalten, wie zwei zu zwei. Die Ursache, warum die Diagonallinie h f, zwei Linien giebt, wenn d g nur eine giebt, liegt in der doppelten Entfernung derselben. Bei einer dreifachen Entfernung würde sie drei und bei einer vierfachen Entfernung allezeit vier Linien geben. Um nun von der Seite b d, dieselben Durchschnitte und dieselbe Anzahl von Vierecken zu finden, als wie von der Seite d a, ohne daß der Distancenpunkt ausserhalb der Tafel gesetzt zu werden braucht, so darf man nur jeden der sechs auf b d befindlichen Theile in zwei Hälften theilen, wodurch man zwölf Theile erhält. Von diesen Theilungspunkten kann man blinde Linien oder Strahlen bis zu dem Augenpunkte c ziehen. Wenn man nun durch die Theilungspunkte,

welche die Diagonallinie d g, auf allen diesen Strahlen angiebt; horizontale Parallellinien zieht, so wird man eben auch zwölf Vierecke in der Verkürzung erhalten, welche man durch die Entfernung von 12 Fuß bekam, obgleich g keine größere Entfernung als 6 Fuß hat, wovon dieses die Ursache ist, daß, indem man die Strahlen vermehrt, auch die Vierecke vermehrt werden, und daß durch die Vermehrung der Vierecke auch die Distance verlängert wird. Man gewahrt daher, daß wenn man die sechs zwischen b d befindlichen Theile in zwölf Theile verwandelt, man auch zwölf Vierecke erhält, welche eben die Verkürzung haben, als wenn die Distance 12 Fuß beträgt. Beträgt die Distance 18 Fuß, so müßte man jeden der sechs Theile zwischen b d in drei Theile theilen, um achtzehn Theile zu erhalten. Betrüge die Distance vier und zwanzig Fuß, so müßte man jeden der sechs Theile zwischen b und d in vier Theile theilen, wodurch man vier und zwanzig Theile bekommt. Dann müßte man von dem achtzehnten, oder vier und zwanzigsten Theile der bei d zu stehen kommt, nach dem Distancepunkt g hin, die Linie d g ziehen, so würde der Punkt k auf dem Strahle b c die Verkürzung von 18 oder 24 Fuß angeben.

Bei der Zeichnung der Perspective auf theatralischen Dekorationen muß nun erinnert werden, daß man nicht jede Zeichnung, nicht jedes Gemälde, welches nur eine Perspective, als einen prächtigen Saal, oder einen Tempel, oder ein Gefängniß darbietet, von dem man auf der Bühne Gebrauch zu machen wünscht, gerade zu und ohne Prüfung auf die Dekoration übertragen darf, weil sehr selten der Augenpunkt, die angenommene Distance und die Höhe der Horizontallinie des einen Bildes auch auf einen andern Ort paßt. Man muß also diese Gegenstände nicht unverändert auf

jede Dekoration anwenden, sondern sie jederzeit nach der Weite des für diejenige Dekoration, bei der man sie gebrauchen will, bestimmten Distancepunktes, und nach der Höhe ihres Augenpunktes und der Horizontallinie einrichten; man kann zwar die Zeichnung des Ganzen beibehalten, man darf sie aber nicht in allen kopiren, sondern muß sie aufs Neue und so wie es die Bühne erfordert anlegen, weil sonst eine unschickliche Zusammenstellung entstehen würde; auch würde die Perspective unrichtig ausfallen und daher keine gute Wirkung thun, sondern das Auge selbst des Nichtkenners beleidigen. — Die zweite Bemerkung geht die Dekoration an, wenn sie eine weit in die Ferne sich erstreckende Perspective vorstellt, einen Säulengang, einen großen freien Platz einer Stadt ꝛc. deren größter Theil auf den hintern Vorhang gemalt ist. Hierbei muß der Künstler sich in Acht nehmen, der Dekoration keine gar zu große Ferne zu geben, wenn die Schauspieler nach Anleitung des Stückes genöthiget sind, auf dem hintern Theile der Bühne zu agiren, weil alsdann die natürliche Größe des Schauspielers gegen die verjüngten Dimensionen der auf dem Vorhange gemalten Dekorationen gehalten, die Täuschung der Ferne ganz vernichten würde. Hierdurch muß sehr üble Wirkung entstehen, indem sich die Säulen, die Bogengänge und andere Gebäude kleiner darstellen, als die Menschen, die doch in der Wirklichkeit von jenen Gegenständen an Größe bei weitem übertroffen werden. Fernende Dekorationen werden daher nur dann von großer Wirkung seyn, wenn die Schauspieler beständig den vorderen Theil der Bühne einnehmen; und eben so muß auch an den hinteren Kulissen das erforderliche Verhältniß der Säulen, Thüren, Fenster ꝛc. zu der Größe der Schauspieler beobachtet werden. — Die dritte Bemerkung betrifft das Schickliche der Dekoration. Es

muß nämlich dabei allezeit das Kostüme gehörig beobachtet werden; denn es würde lächerlich seyn, einen Tempel des Jupiter oder des Mars einer Kirche der neueren Zeit ähnlich zu machen, einen öffentlichen Platz einer alten Griechischen Stadt mit Griechischen oder Chinesischen Gebäuden zu umgeben. — Die Dekoration bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Aegypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elysäischen Felder oder auf den Olymp versetzt wird. Der Dekorationsmaler muß also durch Lesen und durch den Umgang mit Kennern des Alterthums sich Kenntnisse zu erwerben suchen, um bei allen Vorstellungen, die er angeben soll, den Anstand und das Kostüme zu beobachten. Vorzüglich muß er sich an den Dichter des Stückes halten, der gewiß nichts vernachläßigen wird, was sein Schauspiel bei der Aufführung verschönern und wahrscheinlicher machen kann. — Viertens ist zu bemerken, daß die Dekorationen so gemalt werden, daß die vorderste Fläche der Gebäude mit der vorderen geraden Linie der Vorbühne parallel erscheint, die andere Seite aber, die man zu sehen bekommt, rechtwinklich hineinläuft. Auch bei Sälen, Zimmern und andern Ansichten des Innern der Gebäude wird die eine Wand parallel mit der Vorbühne, jede Seitenwand aber rechtwinklicht gestellt, welches hier auch nicht anders gemacht werden kann, weil sich diese Gegenstände auf der Bühne am besten ausnehmen, wenn man in ihre Tiefe gerade hineinsieht. Bei Vorstellungen von verschiedenen und vielen Gebäuden kann man aber einige Abwechselungen anbringen, wenn man sie übereck stellt, so daß alle Flächen nicht nach dem Mittelpunkte, sondern schief nach Accidentalpunkten laufen, und wenn man sie nicht in eine Reihe setzt, sondern ihnen einen

verschiedenen Grund giebt, und einige vorstehen, andere zurückliegen läßt; jedoch läßt sich dieses nicht bei den Kulissen, sondern nur bei dem hintersten Vorhange anwenden, und man muß hierbei mit vieler Vorsicht zu Werke gehen, wenn es sich gut ausnehmen soll. Der oben genannte Ferdinand Bibiena war der Erste, der solche Vorstellungen angab, und Algarotti nennt ihn den Paul Veronese des Theaters, indem er seine Kunst auf das Höchste, und was die Pracht anbetrifft, es bis zu einem gewissen Wunderbaren brachte. — Hieraus ergiebt sich die fünfte Bemerkung, daß bei der Zeichnung und Angabe einer theatralischen Dekoration sich niemals die Wahrheit verlieren darf. Jede Dekoration muß deutlich und bestimmt ausdrücken, was sie vorstellen soll, ein Zimmer darf keinem prächtigen Saale, ein Gefängniß keiner Gallerie ähnlich sehen, sondern jedes muß seinem Charakter nach gemalt werden, damit der Zuschauer sogleich weiß, wo er sich befindet, und wo die Handlung vor sich geht. Bei Vorstellungen von Gebäuden darf man nur die Wirklichkeit nachahmen. Es wäre sonderbar, Gebäude vorzustellen, die sich nicht tragen, nicht stehen können; wenn die Säulen, anstatt oben einen Architrav und die Decke zu tragen, sich in der Sophite oder in der quer durch die Luft flatternden Leinwand verlieren; wenn Gewölbe nur auf einer Seite aufstehen und man das andere Ende derselben gar nicht zu sehen bekommt; wenn Säulen, die zur Unterstützung von Decken und Kuppeln dienen, auf leichten Kragsteinen ruhen. Der Maler muß daher, um innerhalb der Schranken einer vernünftigen Erfindung zu bleiben, die ehrwürdigen Ueberbleibsel der Gebäude des Alterthums studiren, so wie auch gute Gebäude der neueren Zeit. Solche Muster sind die besten Lehrer und verleiten keinen Künstler sich von dem

dem rechten Wege zu entfernen. Besonders muß bei der Dekorations-Malerei die Luftperspective in Obacht genommen werden, nach welcher die Veränderungen der Farbe, der Lichter und Schatten, welche die mehr oder weniger dazwischen befindliche Luft verursacht, eingerichtet werden, und ohne welche keine gute Wirkung des Bildes zu hoffen ist. Bei der Ausführung der Gemälde zu Dekorationen ist es unumgänglich nöthig mechanisch zu Werke zu gehen, und gewisse Vortheile bei der Mischung und Auftragung der Farben zu haben; weil die Dekorationen auf den Fußboden ausgebreitet gemalt werden müssen, weshalb man sie, so wie auch wegen ihrer Größe, nicht übersehen kann. Noch weniger läßt sich die Möglichkeit einer Uebersicht denken, wenn eine Dekoration, wie dieses zuweilen vorfällt, aus zehn, zwanzig und mehreren Stücken besteht, die alle in eine Harmonie gebracht werden sollen.

Was die Erleuchtung des Theaters und der Bühne anbetrifft, so werden, um die Logen und das Parterre zu erhellen, gewöhnlich von der Decke desselben Kronleuchter herabgehängt, und will man eine noch stärkere Beleuchtung hervorbringen, so hängt man an die Pfeiler, welche die Logen von einander trennen, Wandleuchter. Gegen diese Art der Beleuchtung läßt sich aber verschiedenes einwenden. Eine zu starke Beleuchtung blendet nicht nur die im Theater versammelten Zuschauer, sondern sie thut auch der Dekoration der Bühne Schaden und verhindert die gute Wirkung derselben. Um nun das zu viele Licht zu vermindern, so müssen auf alle Fälle die Wandleuchter zwischen den Logen wegfallen, und das Theater wird von den Kronleuchtern und von den auf der Rampe oder dem vorderen Rande der Bühne angebrachten Lampen genug Erleuchtung erhalten; allein

sowohl die Kronleuchter, als auch die Lampen auf der Rampe der Bühne ziehen manche Unbequemlichkeiten nach sich; besonders wird in den vorderen Logen durch diese Lampen das Licht zu lebhaft und blendet die Zuschauer, indessen in dem hinteren Theile des Theaters, Dunkelheit herrscht. Die Kronleuchter blenden aber nicht nur die Zuschauer in den oberen Logen, sondern benehmen ihnen auch die Aussicht auf die Bühne. Um nun das Blenden zu verhindern, hat man in einigen Theatern die Lichter mit Schirmen von Taffent umgeben, welches aber den in den untern Logen und in dem Parterre befindlichen Zuschauern nichts hilft. Servandoni hatte in dem Theater des Pallastes der Tuillerien die Einrichtung gemacht, daß in dem Augenblick, da der Vorhang aufgezogen ward, die Kronleuchter durch Gegengewicht sich in die Höhe zogen, und wenn der Vorhang herunterfiel auch die Kronleuchter wieder herabgelassen wurden. Hierdurch wurde der Vortheil erhalten, daß die Kronleuchter nicht so sehr, als sonst, die Aussicht benahmen, und daß das Theater, während der Vorstellung auf der Bühne, nur eine geringe Beleuchtung hatte, welche der Wirkung der Dekorationen nicht nachtheilig war; zwischen den Akten aber, und sobald die Kronleuchter wieder heruntergelassen wurden, hatte das Theater genug Beleuchtung. So vortheilhaft nun auch diese Einrichtung ist, so ist sie doch nicht vollkommen; denn da man einen leuchtenden Körper im Theater unmöglich anders stellen kann, als zwischen der Bühne und Einigen der Zuschauer, so müssen diese nothwendig dadurch mehr oder weniger beschwert werden; dazu kommt nun noch, daß jeder leuchtende Körper entweder an etwas hangen muß, wie die Kronleuchter, oder auf einem Träger ruhen muß, wie die Blaker oder Stielleuchter, wodurch ein Hinderniß entsteht,

welches für irgend eine Stelle des Theaters einen Theil der Bühne verdeckt. Und da endlich die von dem leuchtenden Körper ausfahrenden Lichtstrahlen das Auge des Zuschauers in einer Richtung treffen, welche beinahe dieselbe ist, in welcher er die Vorstellung sieht, so werden die auf dem Theater befindlichen Gegenstände dadurch so verdunkelt, daß man sie, wenn sie nur wenig beleuchtet sind, oft gar nicht sehen kann. Um nun diesem Uebel abzuhelfen, hat man verschiedene Vorschläge gethan, in dem ganzen Raume des mit Zuschauern angefüllten Theaters keine Kronleuchter und überhaupt gar keine Leuchter anzubringen, sondern die Beleuchtung auf andere Art zu bewerkstelligen. Lavoisier giebt hierzu Reverberen von elliptischer Form an, die oben in die Decke des Theaters eingesenkt werden sollen; Cochin will aber, daß man oben in einer gewissen Entfernung unter der Decke des Theaters einen Sims anbringen soll, auf dessen vordern Rande man so viel Lichter aufstellen kann, als man nöthig hat.

Nach Lavoisier's Beleuchtungsmethode denke man sich eine elliptische Sphäroide außerhalb dem Theater, so daß die Decke die große Axe der Sphäroide in einer Ebene, die durch den untern Brennpunkt geht, senkrecht schneidet. Es ist nun geometrisch bewiesen, daß wenn man in den obern Brennpunkt einer solchen elliptischen Sphäroide ein Licht stellt, alle die Strahlen, welche von der krummen Oberfläche derselben zurückgeworfen werden, sich in dem untern Brennpunkte durchkreuzen und sich von daraus, wie aus einem Mittelpunkte, nach allen Seiten hin ausbreiten und unterhalb der Decke eine erhellte Halbkugel bilden. Man gewahrt also, daß es auf diese Weise möglich wird, den leuchtenden Körper einen oder mehrere Fuß hoch außerhalb und über dem Theater aufzuhängen, und daß er dann eben die

Wirkung leisten wird, als wenn er sehr nahe unter der Decke aufgehangen wäre. Ja er wird sogar noch größere Wirkungen leisten; denn das durch eine elliptische Sphäroide reflecktirte Licht verbreitet sich mit weit größerem Vortheile, als das gerade unmittelbar auffallende. Dieserhalb erhält auch die unterste oder erste Reihe der Logen bei dieser Erleuchtungsart mehr Licht, als die zweite, die zweite mehr, als die dritte; statt daß bei der unmittelbar geraden Beleuchtung, welche man in der Höhe des Theaters anbringt, die dritte Reihe Logen das meiste, die unterste das wenigste Licht empfängt. Diese Stellung würde, außer dem großen Nutzen, den sie schon durch das Anbringen außerhalb des Saales, hat, noch den Vortheil gewähren, daß dergleichen Reverberen zugleich auch Ventilatoren wären und zu der beständigen Erneuerung der Luft in dem Theater wirken würden; denn man weiß, das brennende Körper die besten Ventilatoren sind, da sie die umher befindliche Luft erhitzen, und diese kann nicht erhitzt werden, ohne nicht dadurch verdünnt und leichter zu werden, als das sie umgebende Fluidum. Dadurch wird sie von diesem aufwärts gedrückt, und indem sie entweicht, zieht an ihrer Stelle andere Luft aus der Nähe nach, die dann auch bald erwärmt und in die Höhe gedrückt wird. Ueberdies wird bei jeder Verbrennung die umher befindliche Luft zersetzt und es muß auch schon darum dem brennenden Körper neue Luft zuströmen, weil ein Theil der ihn berührenden Luft seine Elasticität verliert und sein Volumen vermindert wird. Es entsteht daher hierdurch ein beständiges Zuströmen neuer Luft und eine Verbesserung der durch die große Anzahl von Menschen verderbten Luft. Die Anzahl der Reverberen in einem Schauspielsaale läßt sich nur nach der Erfahrung bestimmen. Nach Stieglitz sollen drei Reverberen anzubringen seyn,

wenn man dem Dochte der Lampen etwas mehr Dicke als gewöhnlich giebt. Weil es aber oft vortheilhaft ist, die Ausstrahlungspunkte des Lichtes zu vermehren, um dadurch die Schatten bis zu bloßen kaum bemerkbaren Halbschatten zu schwächen, so würde es besser seyn, die Zahl der Reverberen bis auf neun oder zehn zu vermehren und die Dochte dünner zu machen. Lavoisier's Versuch mit dieser Beleuchtungsart im Großen ist so ausgefallen, daß er die Richtigkeit der Theorie völlig bewiesen hat. Er ließ nämlich in einem großen Saale ein Nachbild eines Theaters von 39 Fuß Höhe errichten. In der Decke dieses Saales machte er drei Oeffnungen, um hier die elliptischen Reverberen anzubringen. Das Licht war, ganz nach seiner Vermuthung, unten und in der Reihe der ersten Logen stärker, als oben, in der Gegend, wo der dritte Logenrang seine Lage erhalten haben würde. Es wurde auch ein Theil der Strahlen horizontal reflektirt, so daß sie die Decke bestrichen und das Licht bis ganz oben hinauf in den Saal warfen. Obgleich nur drei Lampen da waren, so war es selbst in den am wenigsten erleuchteten Stellen des Saales so helle, daß man sehr feine Schrift lesen konnte. Bei diesen Versuchen machte Lavoisier noch folgende wichtige Bemerkungen. Erstens liegt bei dieser Beleuchtnngsart die Decke ganz und gar im Dunkeln, welches dem Theater ein trauervolles Ansehen geben würde, wenn man keine Vorkehrungen dagegen träfe. In zwei Drittheilen des Theaters, nach der Bühne hin, würde das Licht von den Lampen der Rampe der Bühne hinreichend seyn, diesem Mangel abzuhelfen; allein in dem übrigen Raume des Theaters würde eine Erleuchtung der Decke durch Lampen und Reverberen, welche einzig und allein hierzu bestimmt wären und die alles aufgefangene Licht in die Höhe

würfen, nothwendig werden. Man könnte sie entweder aufhängen oder über die Cornische anbringen, wie das die Umstände und die Einrichtung des Saales mit sich brächte. — Zweitens müßte man, anstatt das Licht nur in wenigen elliptischen Reverberen zusammenzubringen, unumgänglich die Zahl der Reverberen vermehren und wenigstens deren neun anbringen, selbst in Theatern, die nur eine mäßige Größe hätten. Da bei jenem Versuche nur drei Reverberen gebraucht wurden, so suchte man davon allen Nutzen zu ziehen, indem man sehr starke Dochte nahm; allein es zeigten sich dabei zwei Unbequemlichkeiten; erstlich erhitzte sich das Oel viel zu stark, der Docht wurde sogleich zur Kohle und das Licht wurde bald matt; zweitens war die Flamme der Lampe von zu großem Volumen, als daß die Luft bis in ihr Innerstes hätte dringen können. Während also in dem äußeren Umgange der Flamme, wo die Luft sie berührte, eine Verbrennung vor sich ging, war im Mittelpunkte derselben eine Destillation und es erzeugte sich ein dicker Rauch, welcher die Flamme trübe und roth machte. Die Portion Oel, welche dadurch fortging, ohne verbrannt zu werden, ging offenbar nutzlos verloren. Es ist daher hier die Bemerkung zu machen, daß das Oel nur Licht giebt, wenn es wirklich brennt, und daß es nur brennen kann, wenn es mit der Luft in Berührung ist; daß man also die Oberfläche der Flamme vermehren muß, welches auf zwei Wegen geschehen kann, die sich zur Erhaltung des großen Effectes einer Lampe mit einander verbinden lassen. Der erste besteht darin, daß man mehrere, aber dünnere Dochte nimmt; der zweite, daß man einen Luftstrohm durch das Innere des Dochtes ziehen läßt, wie bei der Argandschen Lampe. — Cochins Beleuchtungsart besteht darin, daß man oben, in einiger Entfernung von der Decke des Theaters, nach dem ovalen Umkreise

desselben einen Sims anlegt, der eine Verzierung erhalten kann. Auf dem vorderen Rande desselben bringt man nun so viele Lichter an, als man nöthig hat. Derjenige Theil dieses Ovals, der die Zuschauer erleuchten soll, braucht nur eine Reihe Lichter, derjenige hingegen, der nach der Bühne zu geht und diese erleuchten soll, muß mit gesenkten Wachslichtern besetzt werden; denn diese geben die reinste und schimmerndste Flamme. — Die Beleuchtung der Bühne und der Kulissen nebst den übrigen Dekorationen wird gewöhnlich durch Lampen, s. oben, S. 291, bewerkstelliget, die hinter den Kulissen an einem Holze angehängt sind, welches so lang, als die Kulissen ist. Dieses Holz, von Stieglitz Lampenträger genannt, muß oben und unten in einem eisernen Zapfen gehen und sich hin und her bewegen lassen, damit man dasselbe herumdrehen und die Lichter von der Bühne wegwenden kann, wenn dieselbe verfinstert werden soll. Diese Verfinsterung kann man auch auf eine andere Art hervorbringen, wenn das Holz, woran die Lampen hängen, fest und unbeweglich ist, an demselben aber, vorn gegen die Bühne zu, ein anderes langes Holz, das man einen Laden nennen könnte, in Angeln oder mit Bändern angehängt ist, und welches man herumdreht und die Lampen damit bedeckt, sobald man die Bühne verfinstern will. Statt die Lampenträger feststehend zu machen, kann man sie auch so einrichten, daß man Hölzer nach der Höhe der Kulissen aufstellt und daran eben so hohe Bretter mit Bändern befestiget. An diese Bretter werden die Lampen gehängt und die Bretter so gestellt, daß die Lampen ihr Licht an die gegen über befindliche Kulisse werfen. Will man nun die Bühne verfinstern, so darf man nur das Brett mit den Lampen herumdrehen, so wird das Licht den Kulissen entnommen. Diese Beleuchtung der Bühne ist die beste und frei von allen Unbequemlichkeiten, nur ist

dabei zu bemerken, daß der hintere Theil jeder Kulisse, woran ein Lampenträger steht, mit weißer Farbe überstrichen seyn muß, wodurch das Licht auf die gegenüberstehende Kulisse reflektirt wird. Die Lampen mit Reverberen zu versehen, welches Lavoisier vorschlägt, ist schon, oben, S. 272, angeführt worden. Bei dieser Methode gewinnt man ein Beträchtliches an Licht, welches ohne Reverberen verloren geht und zerstreut wird. Patte verwirft die Lampen hinter den Kulissen ganz und bringt dagegen an den Seitenmauern der Bühne Reverberen an, welche die Kulissen beleuchten sollen; allein Stieglitz will dieser Einrichtung seinen Beifall nicht geben, weil dadurch die Kulissen nicht hinlänglich beleuchtet werden. Man kann sie übrigens auch nur in solchen Schauspielhäusern anbringen, wo die Seitenmauern von den Kulissen nicht sehr entfernt sind, weil sie sonst noch weniger Wirkung thun würden. Die Erleuchtung des Vorhanges im Hintergrunde der Bühne geschieht gemeiniglich auch nur durch Lampen, und hierzu bedient man sich am besten der Reverberen, wie oben, S. 389, angeführt worden. Diese müssen aber beweglich seyn, damit man sie dahin richten kann, wo man die stärkste Beleuchtung nöthig hat. Gazen, welche dichter oder dünner seyn können, auf eine leichte Art gefärbt, und durchsichtige Vorhänge, welche man von den Reverberen herabhängen ließe, würden den Grad der Nacht oder des Dunkels, so wie man ihn wünschte, hervorbringen, und dem Lichte alle Tinten geben, welche den Umständen gemäß wären.

Nachdem nun die Dekorationen gehörig erleuchtet worden, so ist es auch nöthig die Schauspieler in das gehörige Licht zu stellen, damit man ihre kleinste Bewegung, die geringste Veränderung in den Gesichtszügen und jedes Minenspiel bemerken kann;

denn nichts davon darf dem Zuschauer verloren gehen. Hierzu dienen nun die Lampen auf der Rampe der Bühne, ganz vorn am Orchester. Dieses Lampenlicht, welches den Schauspieler zu erleuchten dient, würde aber dem Auge des Zuschauers nachtheilig seyn, ihn blenden. Für diejenigen Zuschauer, die im Parterre stehen, kann dadurch gesorgt werden, wenn man die Wand der Vorbühne, wo das Orchester anliegt, 6 bis 8 Zoll in die Höhe gehen läßt und über die Rampe erhöhet, oder auch nur ein so hohes Brett hier aufstellt; um aber auch die Zuschauer in den vorderen Logen vor dem Blenden zu beschützen, kann man hinter den Lampen, gegen die Bühne zu, Reverberen anbringen, wodurch man überdies mehr Wirkung hervorbringen würde; denn vieles Licht, was sonst verloren gehen würde, würde auf die Bühne reflektiren. Das Licht darf aber nicht allein von unten auf die Schauspieler fallen, sondern sie müssen auch zugleich von oben beleuchtet werden; denn wenn dieses nur allein von unten geschehe, so würden dadurch unangenehme Schlagschatten auf die oberen Theile des Gesichts geworfen werden, die den Schauspielern ein übles Ansehen geben und ihre Gesichtszüge entstellen würden. Zu dieser obern Beleuchtung dienen sowohl die obern Lampen hinter den Kulissen, als auch, und zwar vorzüglich, das Licht, welches an der Decke des Theaters angebracht ist, es mögen nun daselbst Kronleuchter oder Reverberen angebracht seyn. Nach Patte's Rath soll man die Lampen der Rampen weglassen und an ihrer Statt, da wo sich die Logen endigen, Reverberen anbringen, die das Licht auf die Vorbühne reflektiren. Allein dieses von der Seite einfallende Licht würde weder hinreichend, noch gleichförmig genug seyn, und würde sich auch mit der Bauart unser Schauspielhäuser nicht gut vertragen. Wie schon oben bemerkt

worden, läßt sich die Wirkung der Lampen auf der Rampe durch keine andere Beleuchtungsart ersetzen. Uebrigens muß die Rampe so eingerichtet seyn, daß sie im nöthigen Fall und wenn die Bühne verfinstert werden soll, mit allen darauf stehenden Lampen herabgelassen werden kann, wozu man sich der Schrauben bedient, deren eine an jedem Ende der Rampe und eine in der Mitte derselben angebracht wird, mit welchen man die Rampe herunter und wieder in die Höhe schrauben kann. Die Beleuchtung mit Talglichtern ist nicht zu empfehlen; denn der Zugwind, welcher gewöhnlich durch Herstellung der gleichen Temperatur auf der Bühne und im Theater, besonders beim Aufziehen des Vorhanges oder bei irgend einer Eröffnung der Thüren entsteht, verursacht, daß sie zu geschwind verbrennen. Dann ist auch noch eine immerwährende Aufsicht darauf nöthig, sowohl in Hinsicht des immer wegzuschaffenden verkohlenden Dochtes, als auch wegen der von ihnen zu besorgenden Feuersgefahr und ihrer leichten Entwendung; daher hat man die Beleuchtung mit Argandschen Lampen jener vorgezogen, weil sie frei von jenem Nachtheile sind. Hierzu bedarf man nun des Oels, wozu man sich außer dem Baumöle, welches zu theuer zur Beleuchtung seyn würde, des gereinigten Rüböls bedienen kann. Stieglitz schlägt vor, in den Lampen auf den Rampen, statt des Oeles, welches immer einen üblen Geruch verbreitet, Wachs und Unschlitt zu gleichen Theilen unter einander zu schmelzen, welches ein sehr helles Licht giebt, das nicht nur keinen sehr üblen Geruch macht, sondern auch sparsam brennt; zu den Lampen hinter den Kulissen soll man sich jedoch des Oels bedienen. — Nimmt man an, daß eine Lampe noch einmal so viel Licht verbreitet, als ein Talglicht, folglich zwei Talglichter auf eine Lampe gerechnet werden müssen,

so ergiebt sich, daß sich, mit Inbegriff der Kosten für Fabrikation der Dochte und der nöthigen mehreren Aufsicht die Oel- zu der Unschlitt-Beleuchtung wie eins zu zwei verhalte, oder daß für eine gleiche Geldsumme mit Oel eine noch einmal so starke Erleuchtung, als mit Talglichten bezweckt werden kann.

Was nun die Maschinerie zur Verwandlung der Kulissen, Sophiten ꝛc. anbetrifft, so ist diese ein nicht unwichtiger Zweig bei einem Schauspielhause; denn heut zu Tage erfordern die theatralischen Stücke oft eine Verwandlung während des Aktes, in dem Angesichte der Zuschauer. Alles dieses fordert nun, ausser dem Flugwerke, oder der ober- und unterirdischen Maschinerie der Alten, auch noch Maschinerie für die Verwandlung der Kulissen, Sophiten und Prospekte; auch soll oft eine Kulisse mehr oder minder auf das Theater hinausrücken, ein Prospekt verschwinden oder von unten herauf auf dem Theater zum Vorschein kommen. Dieserhalb ist es nöthig, daß das Theater für diesen Zweck in mehreren Theilen zuweilen aufgeschlitzt werde, und die den Zuschauern verborgenen Räume unter- und oberhalb der Bühne, müssen der ganzen Höhe der sichtbaren Bühne für die Aufnahme jener Verrichtung gleichen. Bei den Kulissen ist die leichteste und gewöhnlichste Art, daß sie wie ein Fenstervorhang aufgerollt sind und bei einer Veränderung herabgelassen werden; da es aber zu lange aufhalten und viel Zeit erfordern würde, wenn man jede Kulisse einzeln wollte herabfallen und aufziehen lassen, und da eine solche Veränderung nicht mit der gehörigen Genauigkeit gemacht werden könnte, wenn man an jede Kulisse einen Mann anstellte, der sie herabließe und hinaufzöge, so muß man hierbei eine Vorrichtung anbringen, durch die wenigstens die Kulissen einer Seite zugleich und auf einmal verändert werden können. Man bringt nämlich die

Leinen, die zum Aufziehen der Vorhänge oder der einzelnen Kulissen dienen, hinter der letzten Kulisse jeder Seite zusammen, führt sie oben über eine Rolle oder Scheibe hinweg und bindet sie zusammen an einen Haken an, um sie fest zu halten. Statt des Hakens kann man die Leinen auch um einen kleinen Haspel herumwinden, da man dann durch Umdrehung des Haspels mit einem Zuge die ganze Reihe der Kulissen in die Höhe ziehen kann. Will man hierbei die Einrichtung treffen, daß alle Kulissen beider Seiten zugleich in die Höhe gezogen werden, so darf man nur anstatt der beiden Haspel hinter den Kulissen eine Walze anbringen, die so lang ist, als die Bühne breit ist, und von dem Ende der Kulisse einer Seite bis zu dem Ende der Kulisse der andern Seite der Bühne reicht, und in der Mitte dieser Walze ein Holz durchstecken oder ein paar Arme anbringen. Dreht man nun an den Armen die Walze rückwärts, gegen sich zu, so werden die Leinen der Kulissen auf den beiden Enden der Walze aufgewickelt und die Kulissen aufgezogen. Will man die Kulissen herunterlassen, so drehe man die Walze vorwärts, so werden die Leinen locker und die Kulissen fallen durch ihre eigene Schwere herab. Auf diese Art müssen die Vorhänge die ganze Länge jeder Kulisse haben. Man kann aber auch die Einrichtung treffen, daß man den Vorhängen nur die Hälfte der Höhe der Kulissen giebt. Man stelle sich vor, die Kulisse sei auf einen Rahmen gespannt, so ist die untere Hälfte der Kulisse fest aufgespannt, die obere Hälfte ist aber ein Vorhang, der auf der vordern und hintern Seite gemalt wird. Hängt nun der Vorhang oder die halbe Kulisse oben und zeigt die vordere Seite, so ist z. B. ein Zimmer vorgestellt; wird diese halbe Kulisse herabgelassen, so ist auf der hintern Seite derselben und auf dem oberen Theile

der Kulisse eine andere Vorstellung gemalt und man gewahrt ein anderes Zimmer oder einen Wald. Und auf diese Art kann man zwei, drei und mehr halbe Kulissen über einander anbringen, so viel man Veränderungen der Dekorationen nöthig hat, so daß die herabgelassene halbe Kulisse und die obere Hälfte der Kulisse allezeit eine ganze Vorstellung ausmachen. Um diese halben Kulissen herabzulassen, kann man die Leinen, welche sie aufwärts gerichtet erhalten, hinter der hintersten Kulisse zusammen bringen, sie über eine Rolle hinweg gehen lassen und daselbst um einen Haken winden, um sie fest zu halten. Soll nun die Dekoration verändert werden, so wird die Leine, welche die verlangte Dekoration hält, losgemacht, wodurch die halben Kulissen einer Seite herunterfallen. Uebrigens kann man hierbei auch die Einrichtung der geschwinden Verwandlung der Bühne machen, wie bei den ganzen Vorhängen. Eine zweite Art, die Dekorationen zu verändern, ist die, wenn die Kulissen auf Rahme gespannt sind, die auf der Bühne so aufgestellt werden, daß sie oben und unten in einem Zapfen gehen, und sich herumdrehen lassen, wobei auf der einen Seite der Kulisse, z. B. ein Zimmer, auf der andern aber ein Wald, oder ein Garten gemalt seyn kann. Um eine geschwinde Veränderung solcher Kulissen hervorzubringen und alle Kulissen einer Seite auf einmal herumzudrehen, kann man sich hierzu eines Gegengewichtes bedienen, daß an einer Leine hängt, die mit den Kulissen verbunden ist, und an der Mauer hinter den Kulissen über eine daselbst befestigte Rolle herabgeht. Diese Art der Veränderung ist aber mit einigen Schwierigkeiten verbunden, weil der Fußboden der Bühne nicht gerade ist, sondern nach vorn zu einen Fall hat; daher das Herumdrehen der Kulissen nicht anders geschehen kann, als wenn sie die Einrichtung erhal-

ten haben, daß sie unten auf dem Fußboden nicht ganz aufstehen, sondern sich zwischen ihnen und dem Fußboden noch einiger Raum befindet. Für kleine Theater sind dies die vorzüglichsten Arten die Bühne zu verändern; in großen Theatern bedient man sich dazu einer besonderen Maschinerie, welche unter dem Fußboden der Bühne angebracht ist, und wodurch alle zu einer Dekoration gehörigen Kulissen zu beiden Seiten der Bühne zu gleicher Zeit vor und hinter gezogen werden können. Um sie in Bewegung zu setzen, wird, Fig. 7956, Fig. 7957. und Fig. 7958. für jeden Stand von Kulissen ein kleines Gerüste a gebauet, in welches so viele Rinnen gemacht werden, als man Kulissen in einem Stande anbringen will. Hierin werden die Rahmen der Kulissen auf kleine Wagen b, Fig. 7956. gesetzt, um sie desto leichter hin und her bewegen zu können; und um ihnen einen festen und geraden Stand zu geben, so werden sie oben ebenfalls in Rinnen gelassen c, Fig. 7957, 7958. Dieses letztere ist jedoch auch nicht nöthig, wenn die Kulissen tiefer, als hier angegeben ist, und ungefähr ein Drittheil ihrer ganzen Höhe unter die Bühne hinabgehen, da sie sich dann von selbst halten und von den Kanälen in dem Fußboden der Bühne, durch welche sie heraufgehen, zugleich mitgehalten werden, und daher keiner oberen Befestigung bedürfen. Auf diese, auf Wagen gestellte, Rahmen, werden oben auf der Bühne die Kulissen oben und unten mit Ketteln angehängt, in der Mitte aber angebunden, da man dann, wenn die Dekoration Kulissen verlangt, welche noch nicht auf der Bühne stehen, leicht eine Kulisse in jedem Stande anbringen kann, um eine andere anzuheften. Die Kulissen selbst bestehen aus Blindrahmen, worüber Leinwand gespannt ist, auf welche die Dekoration gemalt wird. Statt der Leinwand kann man auch

Pappendeckel nach der Größe der Kulissen zusammenkleben und hernach auf den Blindrahmen aufnageln. Dieses kann vorzüglich geschehen, wenn transparente Dinge und Verzierungen nöthig sind, da man das, was durchscheinend vorgestellt werden soll, aus der Pappe ausschneidet, in Oel getauchtes Papier dahinter klebt, und alsdann eine Latte annagelt, woran die Lichter oder Lampen gehängt werden. Die Bewegung dieser Kulissen und die Veränderung der Dekoration wird nun auf folgende Weise bewerkstelliget. Es werden stets zwei Kulissen zusammen verbunden, so daß zu gleicher Zeit die eine, welche zu der verlangten Dekoration nöthig ist, vorwärts auf die Bühne, die andere aber, welche vorher vorn stand, rückwärts hinter die Bühne gezogen wird. An den Kulissen, welche vorgezogen werden sollen, wird vorne eine Leine d, Fig. 7957. befestiget, und die Kulissen, welche rückwärts gezogen werden, erhalten hinten eine Leine, e. Diese Leine wird ebenfalls an dem hintern Theile der Kulisse, welche vorgezogen wird, bei f angeheftet, und sie geht über zwei horizontal liegende Rollen g, hinweg. Zieht man nun die Leine d vorwärts, so rückt die eine Kulisse vor, indem dadurch die andere rückwärts gezogen wird. Um nun dieses Vorziehen und Zurückziehen aller Kulissen auf beiden Seiten der Bühne auf einmal vorzunehmen, werden die Linien, d, über die horizontalen Rollen h hinweggeführt, bis in den Grund der Bühne, wo sie alle zusammen über eine große Rolle oder Scheibe i gehen. Vor dieser Rolle befindet sich eine Trommel k, die an einer Welle l steckt, welche zugleich durch die größere Trommel m geht. Von der Rolle i, werden die Leinen über die Trommel k geführt. Um die große Trommel m, ist ein Seil gewickelt, das von da um den Haspel n herumgeht. Wird nun dieser Haspel in Bewegung

gesetzt, so wird durch die daran befindliche Leine die Trommel m herumgedreht und zu gleicher Zeit auch die Trommel k, wodurch alle Leinen d, sich auf diese Trommel wickeln, und daher eine Kulisse vor- und die andere zurückziehen. Wenn man nun eine Veränderung der Dekoration machen will, so müssen die Leinen d, jederzeit an die Kulisse gebunden werden, welche man vorziehen will, die Enden der andern Leinen e, aber an die Kulissen, die rückwärts gezogen werden; und daher muß auch die horizontale Richtung h allemal vor die Kulisse gesteckt werden, die man vorziehen will; denn dadurch, daß man die Leinen d, die, wenn eine Veränderung der Bühne gemacht ist, um die Trommel k gewickelt sind, ab- und vorzieht, um sie an jede Kulisse, welche aufs Neue soll herausgezogen werden, anzuheften, wird zugleich auch die Leine von dem Haspel n wieder auf die Trommel m gewickelt. Die Sophiten, welche die Decke des Zimmers, der Säle und anderer Behältnisse, so wie in freien Gegenden die Luft vorstellen, aber auch dazu dienen, daß man aus dem Theater nicht oben zwischen die Kulissen hindurch sehen, und die Decke der Bühne erblicken kann, sind gemeinlich Streifen von Leinwand, die von einer Kulisse bis zu der andern quer über die Bühne hinweggehen und bei kleinen Theatern wie ein Vorhang herunter gelassen werden können. Bei großen Theatern hat man auch hierzu eine eigene Maschinerie. Jede Sophite, Fig. 7956. und Fig. 7958. o, p besteht aus einem hölzernen Rahmen, der mit Leinwand überspannt ist, worauf die Decke eines Zimmers oder Luft gemalt ist. Diese Rahmen gehen in Walzen z und hängen an Leinen, welche über verschiedene Rollen hinweggehen, wobei die Einrichtung gemacht ist, daß allemal zwei Sophiten oder Rahmen mit einander im Gleichgewicht hängen und durch

Gegengewichte q, in Bewegung gesetzt werden, so daß, wenn die eine Sophite o unten hängt, die andere p heraufgezogen, und wenn p unten ist, o oben hängt, wie man dieses in den Figuren deutlich sehen kann.

Fig. 7959, 7960. und 7961. zeigt einen andern Mechanismus zur Bewegung der Kulissen und Sophiten. Hier stehen die Rahmen der Kulissen auf keinem besonderen Gestelle, sondern auf dem Fußboden des Raumes unter der Bühne in gewissen Reihen a neben einander. Die Rahmen der Kulissen haben unten kleine Wagen c, die inwendig an jedem Ende eine Scheibe oder Rolle haben, welche über die auf dem Fußboden befestigten Leisten b, laufen und hin und her gezogen werden können. An jeder Seite, hinter den Rahmen der Kulissen, liegt eine lange Walze e, an deren vordern Ende der Korb d sich befindet. Vor den Kulissen sind kleine Walzen f angebracht und zwischen zwei Pfosten h, befestiget. Ueber den Walzen f, hängen die Leinen m, und an der Walze e sind die Leinen n angemacht. In der Mitte des Raumes, zwischen den Reihen der Kulissen, unter dem vordern Theile der Bühne, ist ein Tummelbaum k aufgestellt, der oben einen Korb hat, von dem auf jeden Korb d, der Walzen e, ein Seil l geht. Will man nun eine Veränderung der Dekoration machen und eine Kulisse vor, eine andere aber zurückziehen, so muß die Leine m, an beiden Kulissen g i vorn angeheftet werden, die Leine n, aber nur hinten an der Kulisse g, welche zurück gezogen werden soll. Wird hierauf der Tummelbaum k herumgedreht, so dreht sich auch die Walze e, und zieht, indem die Linie i, sich um sie herumwickelt, die Kulisse g zurück, i aber vorwärts. Was die Sophiten a, Fig. 7961. und Fig. 7962. anbetrifft, so bestehen sie aus einem Stücke

Leinwand, das oben an eine Latte befestiget ist. An dieser Latte sind Leinen angemacht, welche um eine kleine Rolle c geführt sind und bis hinauf an die große Walze d gehen, an der sie befestiget sind. Vorn an dieser Walze befindet sich eine Scheibe e, um die ein Seil g gewunden ist, das bis an den Korb f herabgeht. Von dem Korbe f geht ein anderes Seil um den Tummelbaum k herum. Dreht man den Tummelbaum herum, so wird der Korb f in Bewegung gesetzt, der hierdurch die Scheibe a, und die Walze d herumdreht, wodurch die Linien b, sich um d umwickeln und die Sophiten hinaufziehen. Dann wird das Seil g an das Holz k, welches zwischen Pfosten gehalten wird, angebunden, damit die Sophiten oben bleiben. Sollen sie nun wieder heruntergelassen werden, so darf man nur das Seil g von k abbinden so werden sie sich durch ihre eigene Schwere herunterziehen. Jeder Satz von Sophiten, der zu einer gewissen Dekoration gehört, hat seine eigene Walze d und Scheibe e. — Die Vorhänge im Hintergrunde der Bühne, welche dieselbe schließen, werden von oben herabgelassen und hinaufgezogen. Man kann sie auf zweierlei Art einrichten, entweder so, daß sie sich um den Stab, der an ihrem untern Ende befestiget ist, herumrollen, oder so, daß sie sich beim Hinaufziehen in Falten legen. Die letztere Art ist die beste und es werden hierbei auf der hinteren Seite des Vorhanges, durch die ganze Höhe desselben, in gewissen Entfernungen, ungefähr alle zwei bis drei Ellen, eiserne Ringe angenäht, durch welche man von unten nach oben zu Leinen a, Fig. 7963, zieht, die unten an der Stange, an welcher der Vorhang befestiget ist, angeheftet sind, oben aber über die Rolle b hinweggehen und an einer Seite der Bühne zusammengebracht sind. Von hier werden diese Linien über die Rolle geführt, und gehen um den Korb d herum.

Von diesem Korbe geht ein Seil f, nach dem Korbe e, und an einem andern Seile, das um eben diesen Korb sich wickelt, hängt das Gewicht g. Soll nun der Vorhang aufgezogen werden, so läßt man das Gewicht g herunterfallen, wodurch der Korb e herumgedreht wird, der den Korb d in Bewegung setzt, um welchen hierdurch die Leinen a sich herumwickeln und den Vorhang hinaufziehen. Das Gewicht wird hernach wieder hinaufgewunden, um es zu einer andern Heraufziehung des Vorhanges gebrauchen zu können, das Seil f wird aber an ein über dem Korbe e angebrachtes Holz h, festgebunden, damit der Vorhang nicht herunterfällt. Soll jedoch der Vorhang herabgelassen werden, so wird das Seil f abgebunden, worauf dann der Vorhang durch seine eigene Schwere herunterfällt; doch muß man das Seil f zwischen den Händen über dem Holze h halten, um das zu geschwinde Herunterfallen des Vorhanges zu verhindern. Ist der Vorhang nicht sehr schwer, so kann er auch durch Menschen in die Höhe gezogen werden, weil er aber bei großen Theatern 4 bis 5 und mehrere Centner Schwere hat, so bedient man sich dazu eines Gewichtes. Auf der Bühne, deren Maschinerie in Fig. 7960, Fig. 7961 und Fig. 7962 abgebildet ist, können die Maschinen der Vorhänge auf dem Boden A angebracht werden. Zuweilen besteht der Hintergrund der Bühne, anstatt eines Vorhanges, aus zwei Flügeln, die von beiden Seiten der Bühne vorgezogen werden und in der Mitte zusammen treffen, damit sie ein Ganzes ausmachen. Sie sind den Kulissen ähnlich, nur breiter als solche; auch werden sie eben so, wie die Kulissen, vor und zurückgezogen. Die Vorhänge sind aber besser, als solche Flügel, die nicht nur unbequemer sind, sondern auch auf der Bühne vielen Platz wegnehmen und sie verengen, da hingegen die Vorhänge,

weil sie hinauf gezogen werden, die Bühne unten frei lassen.

Auf jeder Bühne muß sich eine hinlängliche Anzahl von Dekorationen befinden, und zu jeder Dekoration müssen besondere Kulissen, Sophiten und hintere Vorhänge bestimmt seyn. Bei kleinen Bühnen ist es genug, wenn man zwei Zimmer, einen Wald, der allenfalls auch einen Garten vorstellen kann, und eine Straße hat; allein bei großen Bühnen müssen viele Dekorationen vorhanden seyn, z. B. drei bis vier verschiedene Zimmer, einen großen prächtigen Saal, einen Garten, einen Wald, eine Straße, ein Gefängniß und mehrere Gegenstände, je nachdem das aufzuführende Schauspiel sie nöthig macht. Man kann etwa fünf oder sechs Kulissen auf einem Gestelle, a, Fig. 7957, oder in einer Reihe, a, Fig. 7959 anbringen, der hinteren Vorhänge können aber mehrere seyn. Man kann zu einem Walde, zu einer freien Gegend und zu einem Garten einerlei Kulissen haben, und wenn sie zum Garten gebraucht werden sollen, allenfalls noch hin und wieder eine Bildsäule oder eine Laube hinzusetzen; allein zu jeder dieser Vorstellungen ist ein eigener Vorhang nöthig, der charakteristisch seyn und die Vorstellung bestimmt bezeichnen muß; und so verlangt ein Wald einen hinteren Vorhang mit einer Waldparthie; eine freie Gegend, einen Vorhang mit einer anmuthigen Landschaft; ein Garten, einen Vorhang mit einer Gartenparthie. Eben so kann man auch zu einer Straße und zu einem freien Platze in einer Stadt eben dieselben Kulissen anwenden, der hintere Vorhang muß aber bei beiden Dekorationen verschieden seyn, und bei der erstern eine weite Aussicht der Straße, bei der letzteren hingegen einige prächtige Gebäude, welche den Platz umgeben, vorstellen. Sind zu einer Dekoration andere Kulissen

nöthig, als schon auf der Bühne stehen, so muß, wie schon oben bemerkt worden, von jedem Gestelle, oder von jeder Reihe, eine Kulisse weggenommen werden, um eine andere dafür einsetzen zu können. Die Dekoration darf nicht immer die ganze Tiefe der Bühne einnehmen, es wird auch zuweilen der hintere Vorhang zwischen den beiden oder zwischen den drei vordern Kulissen angebracht, je nachdem eine kleine Parthie eines Waldes oder Gartens, eine schmale Gasse und dergleichen Orte von geringer Größe vorgestellt werden; oft würde es sogar unschicklich seyn, die ganze Tiefe der Bühne zu gebrauchen, wenn die Handlung z. B. in einem Vorzimmer, in einem Kabinette oder auch in einem Gefängnisse vor sich ginge. Bei dem vorderen Vorhange, der vor und nach der Aufführung des Schauspiels und zwischen den Akten die Bühne schließt, ist weiter nichts zu bemerken, als daß er auf eben die Art aufgezogen und niedergelassen werden kann, die bei den hintern Vorhängen angegeben worden, entweder gerollt oder in Falten zusammengezogen. Dieser Vorhang wird gemeiniglich mit einem Gemälde verziert, damit die Zuschauer, auch wenn die Bühne geschlossen ist, eines schönen Anblicks genießen.

Wegen der Feuersgefahr in einem Theater ist oben schon hin und wieder gesprochen worden, z. B. S. 289 und S. 371. Um einer solchen Gefahr vorzubeugen, ist es nöthig Alles zu thun, und sowohl das Gebäude selbst so einzurichten, daß bei einem entstandenen Feuer die Zuschauer sich geschwind retten können, als auch solche Anstalten zu treffen, daß das Feuer sobald als möglich gelöscht werden kann. Wie schon oben, S. 372 bemerkt worden, müssen die Thürflügel aller Ausgangsthüren so eingehängt werden, daß sie sich auswärts öffnen. Die Gänge um die Logen müssen gewölbt seyn, so daß wenn in

einem Logenstockwerke ein Feuer entsteht, man nicht den Einsturz der Decke zu befürchten habe. In dem neuen Schauspielhause von Drury-Lane zu London ist die besondere Einrichtung gemacht worden, daß ein Vorhang von Eisenblech, der in mehrere Blätter zusammengelegt worden, über die Oeffnung der Bühne eingefügt ist, um denselben bei einem auf der Bühne entstandenen Feuer herabzulassen, und dadurch alle Kommunikation zwischen der Bühne und dem Theater aufzuheben. Die Anstalten zur Löschung eines Feuers im Schauspielhause bestehen darin, daß man gleich überall Wasser haben kann. Man muß daher auf der Bühne oder auch unter derselben ein oder einige Wasserbehälter anlegen, aus denen das Wasser durch Pumpen oder durch Druckwerke ganz oben hinaufgebracht wird, wo sich wieder Wasserbehälter befinden, aus denen in alle Theile des Schauspielhauses Röhren geleitet sind, die mit Hähnen versehen werden. Entsteht nun Feuer, so ist auf diese Art in jedem Theile des Hauses gleich Wasser bei der Hand, indem man nun die Hähne öffnen und das Wasser in Eymern auffammeln oder auch gleich durch einen an dem Hahne angebrachten Schlauch in eine Spritze leiten kann. Eine ähnliche solche Einrichtung befindet sich in dem Schauspielhause zu Bourdeaux und in dem neuen Schauspielhause in Drury-Lane zu London, wo die Druckwerke durch Pferde in Bewegung gesetzt werden. Diese Einrichtung ist zwar bei Anlegung eines Theaters mit vielen Kosten verbunden, eben so die Erhaltung; allein ihr großer Nutzen spricht sehr zu ihrem Vortheile. Kann man die Kosten auf ein solches Wasserwerk nicht verwenden, so sollte man wenigstens, sowohl unten auf der Bühne, als auch oben über derselben etliche Wasserbehälter anlegen, worin sich immer ein Vorrath von Wasser befindet, um im Nothfall die-

ses gleich bei der Hand zu haben. Es ist auch gut, wenn man an jede Reihe der Sophiten ein Messer hängt, um dieses sogleich gebrauchen und die Leinen, welche die Sophiten halten, schnell abschneiden zu können, damit sie herunter auf den Fußboden der Bühne fallen, wo sie sich leichter löschen lassen, als oben, wo sich das Feuer noch überdies auf die anderen Sophiten fortpflanzen kann.

Was nun die Heitzung der Theater anbetrifft, so hat man in südlichen Ländern, wo selten die Kälte weit unter den Gefrierpunkt kommt, für Heitzung der Theater nicht zu sorgen, in anderen Gegenden trägt dieser Punkt zur Annehmlichkeit eines Theaters vieles bei, wenn die Bühne mit dem Theater, welches gewöhnlich durch Ausdünstung der Menschen mehr erwärmt wird, als die Bühne, und daher, so oft der Vorhang des Theaters geöffnet wird, einem beschwerlichen Luftzuge ausgesetzt ist, durch Erwärmungscirkulationen oder eine hinlängliche Anzahl zweckmäßiger Oefen, in milde und gleiche Temperatur gebracht wird.

Was nun das Aeußere, die Aussenseite des Schauspielhauses anbetrifft, so muß ein solches, seinem Charakter nach, Freude und Ernst mit einander verbinden. Es darf daher kein zu einfaches Ansehen haben, aber auch nicht mit zu vielen Verzierungen überladen seyn, sondern es muß das Mittel zwischen Pracht und Einfachheit treffen, gefällig und schön, aber nicht zierlich seyn, weil eine zu große Zierlichkeit dem Ernste tragischer Handlungen, welche im Innern aufgeführt werden, nachtheilig ist. Auch würde der Beschauer des äußeren Gebäudes leicht irre geleitet werden und es für etwas ganz anders halten, als es vorstellt, oder als der Charakter desselben ist. Nach Stieglitz soll ein solches Gebäude breite Schäfte und nicht zu viel Fenster ha-

ben, und die Fenstereinfassungen sollen nur aus etlichen Gliedern bestehen, die Schäfte sollen aber glatt und ohne Verzierungen seyn, ausgenommen, daß darin auf jeder Seite des Haupteinganges eine Nische für eine Bildsäule sich befinden muß, wozu man die Bildsäulen des Bacchus und Apollo oder einiger Musen oder alter Schauspieldichter, wie Aeschyllos, Euripides ꝛc. wählen kann. Die Eingänge und Ausgänge sollen so groß und geräumig seyn, als es nach Verhältniß der Fenster und übrigen Theile nur angeht und ihre Gewände sollen nur mit etlichen Gliedern verziert seyn. Die Höhe des Ganzen soll sich nach der nöthigen Höhe des Theaters und vorzüglich der Bühne richten, ohne jedoch in Hinsicht der Länge des Gebäudes im guten Verhältniß zu fehlen. Das Dach darf nicht zu hoch werden, sondern muß mit der Breite oder Tiefe des Gebäudes in einem guten Verhältnisse stehen, und es soll sich am besten ausnehmen, wenn man die Höhe desselben der halben Breite oder Tiefe gleich macht. Das Gebäude muß etwas über den Erdboden des freien Platzes, der sich vor demselben befindet, erhoben werden; allein vor den Eingängen und Ausgängen dürfen keine Treppen angelegt seyn, sondern man soll Rampen anlegen, um den Ausgang für die Zuschauer zu erleichtern, und ihnen denselben bequemer zu machen, weil bei den Treppen, wenn sich die versammelte Menge geschwind herausdrängt, einige leicht von andern gestoßen werden und dadurch über die Stufen fallen können. Zur Zierde kann eine solche Treppe, wie bei dem neu erbauten Schauspielhause in Berlin, wohl dienen, aber nicht zum Ausgange für die Zuschauer, besonders wenn sie aus vielen Stufen besteht; denn im Winter beim Glatteise ꝛc. ist sie gar nicht zu betreten, und noch weniger bei einer versammelten Volksmenge. Nach Stieglitz soll die Hauptzierde

eines Schauspielhauses in einem Säulengange bestehen, der rings um dasselbe herumgeführt wird und wozu man Jonische oder auch Korinthische Säulen wählen kann, die durch die ganze Höhe des Gebäudes hindurchgeführt werden sollen, wenn aber dasselbe eine zu große Höhe hat und man die Säulen nicht ganz durchführen will, so kann man den Säulengang etwas niedriger und oben auf dem Gebälke einen freien Gang anlegen. Dieser Säulengang gereicht dem Gebäude nicht allein zur Zierde, sondern er gewährt auch den Zuschauern die Bequemlichkeit, vor dem Anfange des Schauspiels darüber spazieren zu gehen, und bei warmen Sonnenschein Schatten zu genießen, bei Regenwetter aber einen trocknen Aufenthalt zu haben, ehe sie sich in das Schauspiel begeben. Vor dem Haupteingange kann ein solcher Säulengang daher eine Vorlage haben, damit die Wagen von der Seite hineinfahren und die Fahrenden im Trocknen aussteigen können.

Nach Catel muß das Aeußere eines solchen Gebäudes, seiner Bestimmung nach, so beschaffen seyn, daß es den Zweck des Innern deutlich zu erkennen giebt. Oben aus dem Zuschauerraume, S. 275, wird man ersehen, daß die theatralische Masse des Innern, in drei Hauptabtheilungen zerfällt, deren jede ihre eigene Zugänge erfordert, die in drei besonderen horizontalen Schichten oder Abschnitten des Gebäudes liegen, welche also äußerlich durch drei besonders auffallende horizontale Linien markirt werden müssen. In der äußeren Form des Gebäudes befinden sich dagegen Oeffnungen, welche den innern Raum, mit dem, was außer ihm ist, in Verbindung setzen, als Thüren und Fenster, welche durch ihre Anzahl, durch ihre Form, durch ihre Größe unverkennliche Bezeichnungen von den Bestimmungen eines Gebäudes sind. Auf diesen Grundsatz stützt sich

nun nach ihm Folgendes. 1) In Hinsicht auf den parallelepipedischen Körper des Bühnengebäudes bedarf dieser Raum nur einiger großen Thüren, um die Scenenbilder, und was sonst dazu gehört, durch sie herbei zu schaffen oder durchzuführen. Diese soll man nun an den beiden kurzen Seiten des Vierecks placiren, um die langen anzubringenden Gegenstände sogleich in der Direction zu haben, in der sie aufgehängt werden sollen. In Hinsicht der Fenster, so können diese, da die Scenenbilder die Hinterseite des Gebäudes verbauen, daselbst fehlen, weil hier kein Tageslicht nöthig ist; so wie überhaupt diese Masse leer bleiben muß, weil sie zu jeder andern äußern Dekoration unfähig ist, und wenn sie dekorirt würde, so könnte dies nur zu Mißdeutungen Veranlassung geben. Da aber der innere Raum der Bühne Tageslicht bedarf, so sind in den kurzen und unverdeckten Seiten ganz große halbrunde Fenster über die Thüren angebracht. — 2) In Hinsicht auf den halben Cylinder, den das Theater erhält. Hier würden nun, was die Thüren anbetrifft, vorn einige große oder viele kleinere Thüren angebracht werden müssen. Wo das Gebäude viel innere Höhe hat, wählt man, wenn nicht andere Erfordernisse es verhindern, das Erstere, weil es das Einfachste ist. Dagegen muß man bei den Theatern, wo die Hauptmasse in drei horizontalen Abschnitten gesondert ist, der geringeren Höhe des unteren Abschnittes wegen, zum Letzteren schreiten, und man kann dann bei diesen Gattungen von Gebäuden, den Umfang derselben, durch so viele Oeffnungen durchbrechen, als die Festigkeit es erlaubt. In Hinsicht der Fenster könnte ein Schauspielhaus überhaupt aller derselben entbehren, weil die Verbauung alles Tageslichtes das Haupterforderniß bei Aufführung eines Schauspiels ist. Da aber die drei, oben, S. 411, ange-

führten besonderen Abtheilungen dieses Gebäudes, eigene Umgänge haben müssen, welche weiter keine andere Verwandschaft mit dem eigentlichen Zustande des Zuschauers bei der Aufführung haben, sondern bloß zur Kommunikation aller Ausgänge im Innern mit den Hauptausgängen im Aeußern dienen, so muß diese Parthie des Gebäudes vom gewöhnlichen Tageslichte erhellt werden, und dieserhalb werden die Massen der beiden obern horizontalen Abschnitte des Theaters äußerlich durch Fenster durchbrochen seyn können. Wie nun die Fenster angebracht werden müssen, wird die Symmetrie die Regel geben, daß man über jede Thür in der unteren Abtheilung, auch senkrecht darüber, in den beiden andern Abtheilungen, jedesmal ein Fenster stelle. Nach dem oben erwähnten Schriftsteller müssen nicht nur die untern Ausgänge der unteren Abtheilung der drei horizontalen Abtheilungen eine Vorhalle haben, um die austretenden Zuschauer so lange zu bergen, bis sie in ihre Wagen gestiegen, sondern die beiden obern Abtheilungen bedürfen ebenfalls dergleichen Hallen, um den Zuschauern zu Spaziergängen zu dienen, wenn sie in den Zwischenakten an warmen Tagen frische Luft schöpfen wollen. Um diese Hallen zu bilden, soll man nach den Regeln der Construction vorzugsweise die Logenstellungen vor den Säulen wählen. Eine nur 12 Fuß hohe Säule bei einer durch den Gebrauch bestimmten Säulenweite von 10 Fußen, würde entweder einen hölzernen Architrav erfordern, welcher nicht dauerhaft für ein öffentliches Gebäude ist, oder man müßte ein ganz steinernes Gebälk nehmen, welches übertrieben stark seyn müßte, wenn der Architrav den Charakter der Festigkeit haben sollte, dadurch würde eben das Ansehen eines solchen Säulenganges sehr schwerfällig ausfallen, weil aber auch in eben dem Verhältnisse der vermehrten Last die Säulen oder Stützen desselben ansehnlich

verdickt werden müßten, so ist dieserhalb die Bogenstellung in deren Form die Festigkeit auf weiten Abständen der Unterlagen durch den Centraldruck vollkommen charakterisirt ist, vorzuziehen.

Zu den von aussen einfach und doch schön construirten Gebäuden gehört das Opernhaus in Berlin, Fig. 7964. Es liegt in der schönsten Gegend der Stadt und in deren Mittelpunkte, nämlich an dem nach demselben benannten Platze (Opernplatz), der Universität gegenüber. Es ist ein frei stehendes Gebäude, welches 261 Rheinländische Fuß lang und 103¾ Fuß breit ist. Es wurde unter Friedrich dem Großen, in den Jahren 1741 bis 1742, nach der Angabe des Freiherrn von Knobelsdorf, erbauet. Die Hauptansicht des Gebäudes geht auf die Hauptstraße, welche von der einen Seite auf die Lindenpromenade, von der andern auf das Schloß führt. Eine zweiseitige Treppe führt hier zu einer Säulenlaube von sechs freistehenden gereifelten Korinthischen Säulen mit ihrem Gebälke, welche einen Giebel tragen, auf welchem die Bildsäulen des Apollo, Melpomene und der Thalia von Nahl stehen; am Giebelfelde ist ein Opfer des Apollo von eben demselben, halb erhaben vorgestellt. Am Boden gewahrt man die Aufschrift: Fridericus Rex Apollini et Musis. Innerhalb der Säulenlauben sind oben an der Mauer vier Basreliefs aus der Geschichte des Apollo, unter denselben stehen in Blenden vier Bildsäulen, Sophokles, Aristophanes, Menander und Euripides. Von der Säulenlaube tritt man gleich in einen durch die beiden oberen Geschosse gehenden Saal. Unter der Säulenlaube ist der Haupteingang, der nach dem Amphitheater und nach den Logen führt. Die Seite auf dem Platze, dem Bibliothekgebäude gegenüber, hat im Erdgeschosse einen gleichen Eingang mit einer zweiseitigen Freitreppe.

Dieser Eingang ist mit sechs gereifelten Korinthischen Wandpfeilern geziert, auf welchen sechs Bildsäulen der Musen stehen. Zwischen den Pfeilern gewahrt man Basreliefs und unter denselben Bildsäulen und Blenden. Die Seite nach dem Wasser, dem Königl. Pallaste gegenüber, ist auf gleiche Weise verziert. Die Hinterseite, nach der katholischen Kirche zu, hat nur einen Eingang im Erdgeschosse, nach der Bühne, über demselben sechs gereifelte Korinthische Wandpfeiler, welche einen Giebel tragen. Auf demselben stehen die Bildsäulen der drei Grazien, und im Giebelfelde halb erhaben, Orpheus, welcher mit seiner Leyer Thiere und Steine bewegt. Zwischen den Pfeilern sind vier Basreliefs, die Geschichte des Orpheus vorstellend. Das Theater hat eine Wasserkunst, durch welche 500 Eimer Wasser auf einmal bis in den Giebel des Hauses gebracht und jede Feuersgefahr sogleich abgewendet werden kann. Das Aeußere des neu erbauten Schauspielhauses in Berlin, s. oben, S. 352, und die dazu gehörige Figur.

Was nun die Ordnung in einem Schauspielhause anbetrifft, so ist vorzüglich nöthig, daß für bequemen Zu- und Ausgang eines Theaters gesorgt wird, damit besonders der Fußgänger gegen alle Unbequemlichkeit in Gefahr geschützt werde, welche er von den Fahrenden zu besorgen hat. Deshalb sollte, nach Weinbrenner's Vorschlag, wo möglich ein besonderer Fußweg in der Nähe des Theaters bis dahin führen, wo die Fuhrwerke sich trennen und der Fußgänger ohne Gefahr seinen Weg fortsetzen kann. Die Billets für den Eintritt ins Theater muß man gleich vorn bei dem Eingange, oder in großen Städten schon in einiger Entfernung davon, lösen können, damit beim Eintritt keine Unordnung durch das Gedränge entstehe. Auch müssen zu dem Innern des Gebäudes freie Plätze, bequeme Zugänge

und zu jeder Etage, wie bei dem Theater der Alten, besondere Treppen angelegt seyn, damit sich die Menge der Herausgehenden überhaupt und bei einem Unglückfall insbesondere nicht drängen und drücken, und sich den Ausgang selbst erschweren. Nicht genug kann der Aufmerksamkeit der Theaterpolizei die Beachtung der Feuersgefahr empfohlen werden. Das Gebäude muß mit hinlänglichen Feuerspritzen versehen seyn und zu diesem das Wasser durch Pumpwerke, die man oft sehr bequem unter dem Theater anlegen kann, aus Brunnen und Cisternen herbei gebracht werden können. So liegt der Medizinalpolizei die Sorge ob, daß, nach jedesmaliger Vorstellung, wenn sich durch die Beleuchtung, durch die Ausdünstungen der vielen Zuschauer ꝛc. verdorbene Luft angehäuft hat, das Haus gehörig ausgedünstet werde, daß die darin befindlichen Abtritte sorgfältig rein gehalten und das ganze Gebäude durch fleißiges Säubern von Staub und anderem Unrathe befreit werde. Auch muß man dahin sehen, daß nachtheiliger Zugwind verhindert werde. In Paris hat man bei den Abtritten während der Vorstellung eine Frau angestellt, die den dieses Bedürfniß Suchenden für ein kleines Geschenk, etwa 1 Sou in dieselbe einläßt. Auch in Hinsicht der Heitzung im Winter ist es nöthig genau zu beobachten, daß solches nicht zu stark geschehe, weil bei Stücken, wo das Haus gewöhnlich gefüllt ist, schon die Menschenmenge zur Erwärmung desselben beiträgt.

Ueber Schauspielhäuser sehe man nach:

Trattato de' Teatri antichi e moderni. Ver. 1723.

Parallele des plans des plus belles salles de spectacle de l'Italie et de la France par Mr. Dumont. 1766.

Suite de projets detaillés des Salles de Spectacles particulières, avec les principes des construction, tant pour la Mechanique des Théâtres,

que pour les decorations en plusieurs genres. p. Damont. Par., 1773.

Essai sur l'Architecture Théâtrale, ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacle, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique, avec un examen des principeaux Théâtres de l'Europe, et une Analyse des écrits les plus importans sur cette matière, par Mr. Patte. Paris, 1782.

Traité de Construction des Théâtres et des Machines théâtrales, par Mr. Roubo le fils. 1ere Part. à Paris, 1777.

Teatro della Scala in Milano. Milano, 1788.

Treatise on theatres par G. Saunders. Lond. 1790. (In diesem Werke befinden sich Kritiken, über die berühmtesten Schauspielhäuser nebst ihren Grundrissen.)

L. C. Sturm, vollständige Anweisung großer Herren Pallåste stark, bequem ꝛc. anzugeben, Augsburg, 1752. Das 16te Hauptstück handelt von dem Opernhause.

Noverre, Observation sur la Construction d'une nouvelle Salle d'Opera. Par., 1781.

Projet d'une Salle de Spectacle pour un Théâtre de Comedie. Par., 1766. (p. Cochin) Deutsch übersetzt, Vorschlag zu einem Komödienhause, als ein Anhang des Abt Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst. Leipzig, 1768, S. 287 u. f.

Exposition des principes qu'on doit suirve dans l'ordonnance des Théâtres modernes par Mr. Paris, 1769. Ein Auszug davon befindet sich in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, 9r Bd. S. 105.

Memoire sur la Construction d'une Théâtre pour la Comedie françoise. London, 1770.

Vues sur la Construction intérieure d'un Théâtre d'Opera ce suivant les Principes des Italiens. Par., 1766, 1767. II. Th.

Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser von Louis Catel. Berlin, 1802.

Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens, par Mr. Baullet. Paris, 1801.

Ueber Theater in architektonischer Hinsicht, mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Karlsruhe. Von Friedrich Weinbrenner. Tübingen, 1809.

Ueber Theater, oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater. Von C. Langhans. Berlin, 1810.

Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst ꝛc. Von Chr. Ludwig Stieglitz. 4r Theil. Leipzig, 1797. S. 535 u. f.

Versuch über die Architektur, Malerei und Musikalische Oper, aus dem Italienischen des Grafen Algarotti, übersetzt von R. E. Raspe. Cassel, 1769. Von den Dekorationen, S. 272 u. f. Vom Theater, S. 286. u. f.

G. A. Arnoldi, Idea d'un Teatro nelle principali sue parti simile a Teatri antichi, ad uso moderno accommodato. Vic. 1762.

Vinc. Lamberti, la regolata construzione de' Teatri. Nap., 1787.

Franc. Ricati, della construzione de' Teatri, secondo il costume d'Italia, vole a dicsi in piccoli logi. Bass., 1790.

Milizio's Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, deutsch übersetzt, 2r Th., S. 301 u. f.

Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen älteren und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Grundsätze. Von Karl Gottfried Langhans. Berlin, 1800.

Pianta e Spaccato del nuovo Teatro d'Imola, Architettura del Cavalier Cosimo Morelli. Rom. 1780.

Salle de Spectacle de Bourdeaux par Mr. Louis. Paris, 1772.

Plans de la Salle Royale de l'Opera (zu Berlin) par le Baron de Knobelsdorf. Berlin, 1783.

Beschreibung des neu erbauten Comödienhauses in Breslau. Berlin, 1783.

Eine Beschreibung des neuen Theaters in Drury-Lane zu London. In Archenholz Annalen der Brittischen Geschichte, 13r Th., S. 471 u. f.

Pianta e Spaccato del Teatro di Bologna. Bol. 1763.

Schauspielhaus in Verona, Deutsche Monatsschrift. May. 1796. S. 53.

Theater der Stadt Herkulanum (aus Winkelmann) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften I, 84; Neapel und Cicilien, 3r Th., S. 77.

Beschreibung der berühmtesten wälschen Schauspielhäuser, nebst einer Tabelle der Ausmessungen einiger Europäischer Schauspielhäuser.

Idea di un teatronello principali sue parti simile a teatri antichi di Vizenza. 1762.

Taschenbuch für die Schaubühne. Jahrg. 1781, S. 69 u. f.

Das Schauspielhaus zu Ofen in Ungarn. Theaterkalender, 1788, S. 82.

Logier, Anmerkungen über die Baukunst, nebst einem Vorschlage zu einem Komödienhause. Leipz., 1768.

Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des Théâtres modernes à Paris, 1769.

Description du Théâtre de la ville de Vicenze en Italie, Chef d'oeuvre d'Antoine Palladio, lev. et dessiné par Mr. Patte, Architecte à Paris, 1770.

Schauspielhäuser der Römer. Neapel und Sicilien, 3r Bd., S. 104, 109. — Ueber die Ruinen Herkulanums, daselbst, 1r Th.

Ueber das Theater der Griechen und Römer von Friedrich Peucer; Zeitung für die elegante Welt vom Jahre 1806, 4, 5 und 7s St.

Französisches Schauspielhaus zu Berlin; Hollenberg's Reise, S. 122. — In Breslau; neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, 28r Bd., S. 334. — In Potsdam; Denkwürdigkeiten der Mark Brandenburg. März, 1796, S. 343. — In Hamburg; von Haß Beschreibung von Hamburg. 1r Bd., S. 395. — In Leipzig; Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, 3r Bd., S. 146. — In Lyon; Götting'sches Taschenbuch, 1794, S. 150. — In Prag; Fabri Geographisches Lesebuch, 7r Bd., S. 70.

Ueber das Schauspielhaus in Mannheim; Fabri Geographisches Lesebuch, 4r Bd., S. 91; Mannheimer Theater-Kalender, 1795, S. 45.

Ueber das National-Schauspielhaus zu Amsterdam; Taschenbuch für die Schaubühne, 1787, S. 107.

Schauspielhaus in Rostock; Taschenbuch für die Schaubühne, 1787, S. 111.

Theile eines Spanischen Schauspielhauses. Weimarisches Magazin, 1786, S. 248.

Beschreibung des neuen Vorhanges von dem National-Theater in Berlin. Berliner Monatsschrift, Jun. 1792, S. 513. Journal der Moden, Jul. 1792, S. 356. Beschreibung der Ausstellung der Kunstwerke vom Jahre 1793, S. 81.

Vorhang des Brüner Theaters; Taschenbuch für die Schaubühne, 1787, S. 112.

Skizze eines theatralischen Vorhanges vom Professor Burnat. Beschreibung der im Jahre 1794 in Berlin aufgestellten Kunstwerke, S. 21.

Olympisches Theater zu Vicenza, Meyer, Darstellungen aus Italien, S. 11.

Amphitheater in Verona; Deutsche Monatsschrift, May, 1796, S. 45.

Ueber die Erleuchtung der Schauspielhäuser aus dem Französischen des Lavoisier, in Huts allgemeinem Magazin für die bürgerliche Baukunst, 2r Bd., 2r Th., S. 19 u. f.

Von der Perspective der Theater; in der Perspectiva Pictorum et Architectorum des And. Pozzo Figura 78 u. f. — in la Perspective pratique etc. par un Religieux de la Compagnie de Jesus (du Breuil) Tom. III., Par., 1679, in dem 3ten Theile, S. 93 u. f.

Sicherungs-Anstalten der Schauspielhäuser vor Feuersgefahr. Journal der Moden, März, 1795, S. 135.

Theater-Polizey; Journal der Moden. October, 1789, S. 437.

Vespasians Amphitheater, il Coliseo; Engelhard Reise durch Italien, 3r Bd., S. 101; Graf Stollberg Reisen II., 100.

Beschaffenheit der Luft in den Speise- u. Schauspielhäusern, Goth. Taschenbuch, 1789, S. 80.

Theater-Scenen von Murr; Herkulanum IV., 11 u. f. 13, 14.

Schauspielkunst, die Kunst, dramatische Werke durch theatralische Darstellung dem Ohr und dem Auge zu versinnlichen, und derjenige, der dies thut, wird Schauspieler genannt. Wie die Schauspielkunst entstanden, und was sie für Fortschritte bei den Alten, Griechen und Römern, so wie bei den neueren Europäischen Völkern gemacht hat, ist schon Th. 140, und oben, unter Schauspiel, angeführt worden. Nach einem Aufsatze über Schauspielkunst im Conversations-Lexicon, soll an den meisten Orten Deutschlands die ersten Spuren einer eigentlichen Schauspielkunst im geselligen Privatleben der Gebildeten aufzusuchen seyn; allein dies könnte wohl nur erst später der Fall gewesen seyn, als Deutschlands Sprache und Dichtkunst sich aus der Wiege erhoben und zu glänzen anfingen; denn früher, in dem rohen Mittelalter, wo man den Faustkämpfen und den Raufereien huldigte, und auch noch späterhin, war wohl an diese edle Kunst, das heißt, im wahren Sinne des Wortes, nicht zu denken; denn wie konnte man auch Geschmack an einer Kunst finden, die Bildung voraussetzt und erfordert. Da man zu der Zeit nur den Saufgelagen oblag und an Mummereyen und anderen kurzweiligen Possen, die aber wenig oder gar keine Ansprüche auf Kunst machen konnten, Vergnügen fand. Wie sah es noch zu Eckhof's Zeiten, in der Mitte des verwichenen Jahrhunderts, um diese Kunst aus. In dem Aufsatze über Eckhof von Iffland in dem Almanach für Theater und Theaterfreunde vom Jahre 1807, sagt Iffland: „Die Schauspielkunst galt in den Zeiten von 1740, wo Eckhof am 15ten Jenner zu Lüneburg bei dem Schönemannschen Theater die Bühne zuerst betrat, für ein mehr, als leichtfertiges Wesen. Man hielt es für zweifelhaft, ob die, welche sich damit befaßten,

der Seeligkeit theilhaftig werden könnten. Hat man etwa für Französische und Italienische Hofschauspieler einen Abort im Himmel nachgegeben, wo sie unbemerkt anschauen konnten, so hat man diese Ausnahme ihnen als Hofdiener zugelassen. Eine Eigenschaft, wozu der Mangel an Bildung und der schwerfällige unterthänige Scherz der Eingebornen, diese damals und lange nachher noch nicht hingelangen ließ. Eckhof war der Erste, welcher der Deutschen Schauspielkunst Bemerkung, Werth, Ansehen und Namen erwarb. Daß man vielleicht früher in Privathäusern kleine Farcen aufführte oder vorstellte, kann möglich seyn; allein nach der damaligen Bildung, selbst der höheren und höchsten Klassen, zu urtheilen, können es wohl nur Faxereien gewesen seyn, ungefähr wie die Geschichte der heiligen drei Könige, die noch gegenwärtig in vielen Städten Deutschlands in der Weihnachtswoche von Knaben im papiernen Flitterstate aufgeführt wird, und wozu auch die oben, S. 79, von Handwerkern angeführten Schauspiele gehören. Eigentlich haben wohl die Mysterien und Moralitäten, s. oben, unter Schauspiel, zur Schauspielkunst in Deutschland, so wie überhaupt in Europa, Veranlassung gegeben. Religiöse Prozessionen, welche damals mit vieler Pracht veranstaltet wurden, haben wohl den Sinn für die Darstellung anderer Scenen aus dem bürgerlichen Leben geweckt, und so arbeitete sich dann nach und nach die angehende Schauspielkunst aus den untern Volksklassen empor, und ward zur wirklichen Kunst. Johann Velthem soll nach Einigen der Erste gewesen seyn, der diese Kunst von einer zu diesem Zwecke vereinten Schauspielergesellschaft öffentlich vor dem Volke ausgeübt hat. Er hatte studirt und zu ihm gesellten sich größtentheils Studenten, und bildeten seinen Verein; so wie überhaupt in damaliger

Zeit Schüler und Studenten, Theilnehmer an dergleichen Lustbarkeiten waren. Daß die Geistlichkeit dieser darstellenden Kunst nicht ihre Protektion gewähren würde, wird man sich leicht denken können, da sie mit ihr den Zweck gemein hatte, die Sitten zu bessern oder vielmehr auf die Sitten zu wirken; und Erstere sich nur allein hierzu berufen glaubten; sie schilderten sie daher als verderblich und sündlich, und gestatteten den Ausübern derselben nicht nach ihrem Tode auf dem Kirchhofe beerdiget zu werden. Dieses geschah nicht nur in Spanien, Italien, Frankreich, England, sondern auch in Deutschland; denn kaum trat Velthem auf, so wurde er auch von der Geistlichkeit befehdet und Velthem's Gattin, die nach dessen Tode die Direction der Gesellschaft führte, schrieb eine Vertheidigung der Schauspiele gegen einen Diakonus Winkler in Magdeburg. Allein auch hier, wo diese Kunst durch die Macht der Geistlichkeit vielleicht unterdrückt worden wäre, wie in den übrigen Reichen Europas nahm sich der Fürst ihrer an, und so konnte die Geistlichkeit doch nicht mehr direkt darauf wirken, wenn es gleich indirekt noch häufig genug geschah. Velthem erhielt mit seiner Gesellschaft die Erlaubniß, den Titel Königlich Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcomödianten zu führen, obgleich dieser Titel nur eine Begünstigung, ein Schutzrecht war, indem sie sich durch Bereisung mehrerer Städte, besonders der Meßstädte erhalten mußte. Daß übrigens die Schauspielergesellschaften bis zur zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunders Banden genannt wurden, ist schon oben, unter Schauspiel und Schauspieler erwähnt worden; auch nannte man einen dergleichen Verein einen Trupp, Schauspielertrupp. Die erste Benennung hat jetzt bei Errichtung der stehenden Theater in den

Hauptstädten ganz aufgehört, und wo man sie noch gebraucht, da geschieht dies als ein Ausdruck der Verachtung; die zweite Benennung giebt man noch gegenwärtig den wandernden Schauspielergesellschaften, indem man diejenige Stadt hinzufügt, wo sie sich hauptsächlich aufzuhalten pflegen, z. B. der Merseburgische, Magdeburgische, Stettiner ꝛc. Schauspielertrupp; so nennt man sie auch nach dem Director z. B. der Koch'sche, Seyler'sche, Döbblinische, Franz Secondasche ꝛc. Schauspielertrupp (Schauspielergesellschaft.) Zu Anfange des verwichenen Jahrhunderts trat die Neuberin mit ihrer Gesellschaft auf und machte sich besonders durch Gottsched einen Namen, s. auch oben, unter Schauspieler. Von diesem Zeitpunkte an, fing die Bühne an Aufmerksamkeit zu erregen. Die Theilnahme dafür ward reger und die Kritik beschäftigte sich mit derselben. Die beiden ersten darstellenden Künstler, welche die Kunst aus einem höheren Gesichtspunkte betrachten, waren Koch und der oben erwähnte Eckhof. Mit Lessing ging eine neue Epoche in der Schauspielkunst an. Er beschäftigte sich besonders mit der Hamburger Bühne, welche von Ackermann 1764 gegründet uud dann im Jahre 1767 von demselben an Seyler übergeben wurde. Lessing folgte der Hamburger Bühne Tag für Tag kritisch; allein die Empfindlichkeit der Schauspieler, bei der Zurechtweisung auf der Kunstbahn, nöthigte ihn bald seine Kritik bloß auf die Stücke zu beschränken; allein auch hier wirkte er entscheidend auf die Schauspieler, besonders auf Eckhof, welcher damals zu dieser Gesellschaft gehörte, und sich bald den Ruf eines großen Künstlers erwarb, welchen selbst dramatische Dichter zu Rathe zogen. Nicolai sagt über Eckhof:

„Ich hielt mich im May 1773 einige Tage in Weimar auf. Die Absicht dieser Reise war, Wieland und Musäus persönlich kennen zu lernen und die Rolle des Odoardo in Lessing's Emilia Galotti von Eckhof spielen zu sehen, dessen Talent mir Lessing so oft als einzig gepriesen hatte. Wenn man Eckhof außer der Bühne sah, hatte er gar nicht die glückliche körperliche Figur Garricks, welche Lichtenberg, im 3ten Bande seiner Schrift, so treffend beschreibt. Sein Körper war zwar wohlgeformt, aber nur klein und ziemlich unansehnlich. Er war überdies, als ich ihn in Weimar zum ersten Male sah schon über 53 Jahr alt, und der herbe Kummer über seine häuslichen Verhältnisse, hatte auch wohl sein Gesicht mit einigen Furchen mehr bezogen und seine körperlichen Kräfte geschwächt. Aber auch noch damals, sobald er die Bühne betrat, war von der Schwäche und ich möchte beinahe sagen von der Furchtsamkeit, die er im gemeinen Leben zeigte, wenn er nicht unter sehr bekannten Freunden sich befand, gar nichts zu spüren. Alles war an ihm Kraft und Besonnenheit; der stärkste, wie der leichteste Ausdruck stand ihm zu Gebote. Ich habe ihn nachher, als die Seyler'sche Gesellschaft in Leipzig war, mehrere Rollen und von höchst verschiedener Art spielen sehen; in keiner war er Eckhof; in jeder war er an Stellung, an Bewegung, im Gange, an Mienen, und ich möchte fast sagen an Gestalt des Gesichts der Mann, den er vorstellte. Es ist unglaublich bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehen, sich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzustellen hatte, hinein individualisiren konnte. — Und seine tiefe Kenntniß des Innersten eines jeden Charakters. Zwei vortreffliche Schauspieler, die jetzt noch in Deutschland leben, mögen ihm darin gleich kommen; übertreffen wird ihn darin gewiß Niemand, das bin ich sehr überzeugt. — Obgleich über 30 Jahre verflossen sind, seitdem ich Eckhof zuerst in der Rolle des Odoardo sah, so erinnere ich mich doch noch sehr lebhaft der wunderbaren Wirkung dieses Spiels; aber es zu beschreiben würde mir beinahe unmöglich seyn, würde wenigstens eine ausführliche Auseinandersetzung erfor-

dern. Hier nur ein einziger ganz kleiner Zug. In der vortrefflichen Scene (in des vierten Aktes siebentem Auftritte) zwischen Orsina und Odoardo, wo dieser, nachdem er von der Gräfin den Dolch empfangen hat, erst nach und nach erfährt wer sie ist, fing Eckhof während dieser Entdeckung an mehrere Male an seinem in der linken Hand vor sich habenden Federhute zu zupfen, indem er die Gräfin von Zeit zu Zeit bedeutend von der Seite ansah. Man verstand sehr klar aus seinem stummen Spiele, daß der Gedanke, den er in einer folgenden Scene ausspricht: „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?" ihn innerlich ergriff, und immer desto mehr, je wüthender Orsina ihre Rache ausdrückte. In der Folge, im 3ten Auftritte des 5ten Aufzuges, da Marinelli ihn merken läßt, Emilia sollte wider seinen Willen dennoch nach der Stadt gebracht werden, wird er darüber indignirt; aber in dem sinnvollen Monolog des 4ten Auftrittes gebeut er sich selbst Ruhe. In dem folgenden vortrefflichen Auftritte zwischen dem Prinzen, Marinelli und Odoardo, sucht der letztere, so viel als möglich, sich in äußere Ruhe zu setzen. Da ihn darauf der Prinz mit Hof-Höflichkeit betäubt, vergißt er sich, dem Marinelli mit einer Art von Triumph zu fragen: „Nun, mein Herr?" Dieser entfaltet nun mehr seinen hinterlistigen Plan nach und nach. Odoardo erkennt dann das schreckliche Geheimniß, und da Marinelli endlich die Stirn hat, zu sagen: „Er habe Verdacht, daß ein Nebenbuhler des Grafen Appiani ihn habe aus dem Wege räumen lassen," so verliert Odoardo alle Fassung, sträubt sich aber doch es nicht merken zu lassen, so daß er halb im Hinbrüten ist. Hier fing Eckhof abermals das gleichsam bewußtlose Zupfen am Federhute an, und als Odoardo's innerer Unwillen, den er doch verbergen muß, auf's höchste stieg, nachdem der Prinz in der Folge von einer besonderen Verwahrung spricht, pflückte Eckhof konvulsivisch eine einzelne Feder aus der Hutbesetzung. Alles war in seinem Spiele so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine äußerlichen Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich deutlich, daß bei

dem Herausreißen dieses Federchens, den Zuschauer ein kalter Schauer überlief. Der sonst gute Schauspieler Borchers, welcher bald nach Eckhof die Rolle des Odoardo spielte, unterließ nicht in dieser Scene auch fleißig am Hute zu zupfen, aber das Federchen flog weg, ohne daß ein Mensch es bemerkte.

Da ich mich nur einige Tage in Weimar aufhalten und weiter keine Rolle von Eckhof auf dem Theater sehen konnte, indem nicht alle Tage gespielt ward; so ersuchte ich ihn, mir auf seinem Zimmer einige Scenen zu lesen. Er war gleich willig dazu, und überließ mir, welche Scenen ich wählen wollte. Ich sagte im Allgemeinen: Ich wünschte eine Scene aus einem sentenzreichen Trauerspiele à la Françoise eine affectvolle Scene und eine lustige Scene zu hören und überließ ihn wieder, auszusuchen, was er lesen wollte. Der folgende Vormittag war dazu angesetzt. Wir fanden den guten Eckhof im Schlafrocke und Nachtmütze, unter welcher seine nicht ganz kurz abgeschnittenen Haare, so wie er sie unter der Perrücke trug, etwas struppig herabhingen, sein hageres kummervolles Gesicht machte den Kontrast noch auffallender, wenn man sich hier den großen berühmten Schauspieler vorstellen sollte, nach Lessing den einzigen Mann in seiner Art. Zu der Scene voll Sentenzen hatte er aus Cronegk's Trauerspiele Codrus den Monolog Medons, im siebenten Auftritte des vierten Aktes gewählt, dessen Anfang ist:

Grausame Pflichten! hört nur einmal auf zu kämpfen;
Mein Herz ist allzu schwach, den innern Streit zu dämpfen ꝛc.

Er setzte seine Brille auf und in dieser äußerlich so ungünstigen Lage las er die Scene mit einer so naturvollen Würde und so edlem Ausdrucke vor, ohne alle Deklamation, denn dieser große Schauspieler deklamirte nie, daß man den edlen jungen Prinzen zu hören glaubte, und Brille, Nachtmütze und Schlafrock nicht sah. — Zu der affectvollen Scene hatte er aus Voltair's Zaire die be-

rühmte Scene Lusinal mit seinen beiden Kindern gewählt, im dritten Auftritte des zweiten Aufzuges. Hier war ihm das Aeußerliche noch viel ungünstiger. Er las von den Versen an:

Vous – Seigneur – ce serail eleva votre enfance.

Helas! de mes enfans auriez – vous connaissance?

bis ganz zu Ende des Auftrittes. Er hatte eine Uebersetzung in Deutschen sehr hölzernen Versen sitzend zu lesen. Der Abdruck mochte sehr klein oder schwach seyn; er mochte dieses Stück lange nicht angesehen haben, daher er beim Lesen zuweilen anstieß und hin und wieder ein Wort zweimal oder verändert sagen mußte. Anstatt der beiden Kinder, in deren Charakter er auch Verschiedenes mit etwas verändeter Stimme ernsthaft zu sprechen hatte, waren ein paar alte Stühle gesetzt, zu denen er sich neigen mußte und die er auch zu umarmen hatte, gleichwohl waren Musäus, mein Reisegefährte Herr August Mylius aus Berlin und ich so gerührt, daß uns während seines affectvollen Lesens die hellen Thränen über die Wangen liefen. Sobald die Scene geendigt war, sprang Eckhof vom Stuhle auf, wie ein junger Bursche, schnalzte mit den Fingern beider Hände, warf seinen Schlafrock auf die Erde, und nun sagte er augenblicklich aus dem Plattdeutschen Nachspiele: der Bauer mit der Erbschaft eine Scene auswendig her, so originell drollig, daß wir alle einmal über's andere laut auflachen mußten. Es war gar nichts mehr an ihm von der vorigen Würde und von der vorigen innigen Empfindung. Bis auf die ausgebogenen Knie, bis auf die heraufgezogenen Schultern, bis auf jede Muskel des Gesichts war der Bauer da, bis auf die geringste Bewegung der Hand war Alles komisch. Ich erinnere mich noch, daß er die beiden mittleren Finger der rechten Hand herunterfenkte und den Zeigefinger und kleinen Finger empor hob; aber die ganze possierliche Bewegung des Handgelenkes und des Armes kann ich nicht beschreiben."

Im Jahre 1768 kam Schröder zu der Hamburger Schauspielergesellschaft zurück, die er ein Jahr früher verlassen hatte, weil Seyler das Ballet aufgab, wobei er als Balletmeister angestellt war. Er wurde späterhin in den 1770er Jahren Schauspieler, Theaterdichter und ein Bearbeiter Shakespears. Ihn unterstützte Schink, der sich in Hamburg aufhielt, bei ihm wohnte, und daselbst seine dramaturgischen Monate herausgab, welche nicht wenig Einfluß auf die Hamburger Bühne hatten.

In Berlin hatte unter Friedrich Wilhelm dem Zweiten der Philosoph Engel, als Oberdirektor, große Verdienste um die Bühne. Er, selbst dramatischer Dichter und Kritiker, gab der unter Döbbelin schon empor gekommenen Bühne des Deutschen Schauspiels durch seinen Einfluß Bedeutung. Ihm folgte im Jahre 1796 Iffland, der, wenn auch nicht als Direktor, doch als großer Schauspieler, und als Dichter einen gleichfalls bedeutenden Einfluß auf die Kunst hatte, besonders aber auf die Schauspieler; denn mancher bildete sich ganz nach ihm, obgleich Kopien selten das Original erreichen, so muß man doch das Bestreben, ihm gleich zu kommen, anerkennen. Auch auf der Wiener, Müchener, und Weimarschen Bühne, letztere unter Göthe's Leitung, ist für die dramatische Kunst unendlich viel geschehen; und wenn daher der Verfasser des Artikels „Schauspielkunst" im Conversations-Lexicon meint: „daß alle diese Fortschritte, welche von Welthem an bis jetzt die Schauspielkunst im Einzelnen gemacht hat, sie dennoch im Ganzen nicht viel weiter gebracht hätten, als zu einer Art von Crisis, wo es sich erst entscheiden soll, ob die Kranke genese oder an Entkräftung sterben werde, so kann dies wohl nur Bezug auf die dramatische Dichtkunst haben, keinesweges aber auf die ausübende Kunst; denn diese,

obgleich nicht überall auf der Stufe, wo sie seyn könnte, wird nur durch die Seichtheit des dramatischen Feldes im Lust-, Schau- und Trauerspiele — die Produkte unserer Koripheen ausgenommen, die leider! jetzt selten an die Reihe kommen — und durch die Erhebung der Oper, in ihren Fortschritten gehemmt; denn da die wahre Schauspielkunst mit der dramatischen Dichtkunst innig zusammen hängt, die Oper aber nur von der Musik abhängig ist, so zieht natürlich derjenige Schauspieler, der mit einer Stimme begabt ist, bei dem wenigen Beifall der jetzt beim Schauspiele einzuerndten ist, die Oper vor, die ihm auch eine bedeutendere Gage sichert, da er hier Schauspieler und Sänger zu gleicher Zeit ist; allein das wahre Spiel geht hierbei verloren. Der Sinnenreiz, welchen die Oper darbietet, verderbt den Geschmack des Publikums an den Werken der Dichtkunst, welche hauptsächlich vom Geiste aus auf das Empfindungsvermögen wirken müssen. Das Publikum verwöhnt, durch die Gewalt der Musik auf das Herz, verlangt nur diesen Genuß, und läßt die Schauspielhäuser bei anderen Vorstellungen leer, und die Directionen, welche die reichen Einnahmen allerdings vorziehen und verziehen müssen, tragen dann mit zu der Verderbtheit des Geschmacks des Publikums bei. Daß die Theater-Direktionen wirklich dabei gewinnen, ist nicht denkbar, weil Opern weit mehr als Schauspiele aufzuführen kosten, und dieser Aufwand mehr zur Erschöpfung der Kassen, als zu ihrer Aufrechthaltung beiträgt, und auch schon hierbei muß das eigentliche Drama verlieren, da es nur stiefmütterlich ausgestattet werden kann. Hierin liegt nun wohl die Ursache, daß Deutschland, oder vielmehr keine Deutsche Hauptstadt, ein solches Theater besitzt, wie Paris in dem Théâtre françois, wo eine Künstlergesell-

schaft sich ausschließlich damit beschäftiget, diejenigen Werke der dramatischen Dichtkunst, welche auf Classicität Anspruch machen, in das theatralische Leben zu rufen. Das Burgtheater in Wien soll davon nur ein Schatten seyn, weil die Censur dort den freien Aufflug der Poesie hemmt und die Meisterstücke eines Schillers, Goetes ꝛc. nur verstümmelt erscheinen. Dieses Alles ist nun der Grund, warum sich unsere Schauspieler in dieser wichtigen Kunst, der dramatischen, nicht ausbilden können.

Die Gränzen der Schauspielkunst sind nicht enge gesteckt, das Feld ist geräumig und groß, aber auch um so schwieriger für denjenigen, welcher sich darauf herumtummeln muß, um hier gute Aehren zu sammeln. Die Deklamation ist gleichsam die Musik mit welcher der Schauspieler den Text des Dichters begleitet und die Mimik vollendet die Täuschung des Zuschauers; denn durch dieselbe verwandelt sich die Person des Schauspielers in die des Stücks; man vergißt jene, um mit vollem Interessé an dieser zu hängen. Je vollkommner dieses der Schauspieler bewirken kann, desto vollendeter ist sein Spiel, desto mehr verdient er den Beifall des Publikums. Ausdruck, Ton der Sprache und Bewegungen der Gesichtsmuskeln begleiten selbst die unbedeutendste Darstellung im gemeinen Leben und sind von Natur treue Begleiter unserer Worte, wenn wir sie nicht geflissentlich zurückscheuchen. Je weniger Kultur der Mensch hat, je mehr er sich dem Naturzustande nahet, desto richtiger deklamirt er, desto harmonischer ist sein Gebehrdenspiel. Wilden muß die Zeichensprache die Unvollkommenheiten ihrer articulirten ergänzen. Sie machen sich durch jene größtentheils verständlich; alle Reisebeschreibungen stimmen darin überein, daß die Sprache der wilden Völker maleri-

scher ist, als die der cultivirten *). Kinder, welche noch nicht reden können und noch unbekannt mit den unterschiedenen Tönen sind, aus denen die Sprache besteht, finden in der Mimik das einzige Hülfsmittel zu verstehen, und sich verständlich zu machen. Ja sogar die klügeren Thiere sehen es ihren Herren oft an den Minen an, was sie von ihnen verlangen. Die Deklamation und Mimik sind also ein natürliches Verständigungsmittel der Menschen, und man darf behaupten ihre erste natürliche Sprache. Sicher waren die Töne, mit denen man zuerst einige Dinge bezeichnete, ein bloßes Auskunftsmittel, um den Gebehrden zu Hülfe zu kommen, bis man fand, daß die bis ins Unendliche gehende Modulation der Töne, einen reichern Stoff sich zu verständigen enthalte, als die Ur- oder Zeichensprache. So lange eine Sprache nicht reich ist, muß die Deklamation oder das Gewicht, welches man auf den Ton legt, zum Ersatz dienen; wird die Sprache aber reicher, so werden die Dinge durch feinere Veränderungen der Töne bezeichnet, und das natürliche Verständigungsmittel wird überflüssig gemacht; ja man bedient sich desselben geflissentlich oft nicht mehr, weil man die Absicht haben kann, sich unter mehreren gegenwärtigen Personen nur einer oder wenigen verständlich machen zu wollen, muß man sich also schon durch

---

*) Der Abt Raynal sagt, bei Beschreibung der Sprache der Wilden in Canada „c'étaient des êtres physiques qui retracaient avec des couleurs sensibles et leurs discours devenoient pittoresques. Au défaut de termes de convention pour rendre certaines idées composées ou compliquées, ils employaient des expressions figurées. Le geste, l'attitude, ou l'action du corps, l'inflexion de la voix suppleaient ou achevaient ce qui manquait à la parole.

kein allgemein verständliches Mittel ausdrücken. Diesen Zweck kann der Schauspieler nie haben, er will jedem Zuschauer gleich verständlich werden, seine Sprache muß anschaulich darstellen, was er vorträgt; mithin muß er alle Hülfsmittel in Bewegung setzen, welche dazu dienen können; er muß die Ursprache so fertig reden, als die conventionelle; seine Mienen, seinen Ton, sein ganzes Wesen muß das ausdrücken, was er sagt; man muß besonders in Hauptscenen ihn verstehen können, wenn man gleich taub wäre. Ein großer Schauspieler tritt in großen Scenen vielleicht bloß auf, ohne zu reden, und weiß in seiner Haltung, seiner Miene, mit der er den Redenden anhört Alles zu legen, was die vollständigste Beschreibung des Charakters, den er uns darstellen wird, überflüssig machen könnte. Es giebt Menschen, welche, wenn sie Andere redend einführen, den Ton ihrer Stimme, ihren Gang, ihre Gebehrden nachahmen, ja sogar leblose Dinge zu personificiren wissen, von diesen kann man behaupten, daß sie natürliches Talent zu Schauspielern haben; wo dieses fehlt, muß es durch eisernen Fleiß, eisernes Studium ersetzt werden, durch ein Studium des Menschen auf dem Schauspiele der Natur. Ohne dieses ist es unmöglich sich einen Charakter gleichsam zuzueignen und ihn gut und mit Wahrheit durchzuführen. Man wird bei Liebhabertheatern, wo jedes Mitglied sich selbst seine Rolle wählt, bemerken, daß der Charakter, welchen es darzustellen übernimmt, entweder mit seinem eigenthümlichen Charakter, oder doch mit dem, den es zu besitzen affectirt, übereinstimmt. Diese Darstellung wird dann leicht, weil unser eigenthümliches natürliches Wesen unendlich leichter zu behalten ist, als sich in ein fremdes hineinzudenken, und sich in die Nüanzen eines Charakters, den man zum Theil oder ganz zu besitzen wähnt oder wünscht, hat man sich so oft und

so viel hineingedacht, daß uns seine Darstellung für einen Augenblick nicht schwer fallen kann. Ferner muß derjenige, der die Schauspielkunst ausüben will, das Studium der Handlungsweise jener Personen, welche man darstellt, zu eigen machen. Wie sehr dies der Wahrheit gemäß ist, gewahren wir bei unsern Deutschen Schauspielern, denen der Umgang mit Personen aus höheren Ständen größtentheils versagt ist, und diese daher schlecht, oder höchstens mittelmäßig darstellen; dagegen Personen geringerer Stände mit Wahrheit und nach der Natur kopiren. Diese haben sie nämlich täglich vor Augen, können ihre Handlungsweise studiren und sie sich zueignen; jene kennen sie bloß von ferne und sehen in dieser Ferne nicht, welche Nüanzen einen Charakter zusammenhalten, der oft ganz das Gleis seiner Eigenthümlichkeit zu verlassen scheint. Dieses bewirkt natürlich große Ungleichheiten im Spiel und thut der Natur und der Wahrheit Eintrag. Ein solcher Großer ist wie ein Pantin der Luftsprünge macht, ohne zu wissen warum? und man sieht allenhalben den Faden der ihn zusammen flickte und bewegt. Kaiser und Könige sitzen auf ihren Thronen, wie Bruthühner auf den Nestern und lassen keinen Augenblick den Reichsapfel oder Scepter aus den Händen, um sich wie andere Menschen zu bewegen und zu handeln. Unglaublich frostig sind diese Großen; sie scheinen selbst im Schlafrocke einer altkastilianischen Etiquette unterworfen zu seyn. Hieraus wird man nun gewahren, was man von einem Schauspieler erwarten kann. Er muß so zu sagen ganz von sich ablassen und durch seine eigenen Angelegenheiten keine fremden Zusätze in die Vorstellung einmischen. Wenn aber seine eigene Person gleichsam mit der, welche er darstellt, verwebt ist, wenn er in Deklamation, Mienenspiel, Gang und Anstand, das ganze Gewicht des

Charakters zu legen versteht, wenn er sich die Zeichen- oder Ursprache der Personen zu eigen macht, die er auf die Bühne bringt; dann vollendet er die Täuschung, den Genuß des Zuschauers, und sein Triumph ist entschieden. Wer hier aber nicht die ganze Größe dieser Forderung fühlt, wem es nicht einleuchtet, wie viel Genie, Gegenwart des Geistes, Selbstverläugnung und tiefgeschöpfte Menschenkenntniß erfordert wird, um denselben Genüge zu leisten, der wird sich auch nicht leicht die Fertigkeit verschaffen, ein richtiges Urtheil über die Vorstellung zu fällen. Wer jenes aber im ganzen Sinne fühlt, dem wird es auch einleuchten, welche Schwierigkeiten ein guter Schauspieler zu bekämpfen hat, um vollendet in seiner Kunst da zu stehen. Allein um der Schauspielkunst Bedeutung zu geben, muß, wie schon oben bemerkt worden, auch der Dichter nach Originalität ringen; auch muß sich derselbe in jedem seiner entworfenen Charaktere, nach Sprache, Vortrag, Deklamation und Mimik, hineindenken; Alles, was der Schauspieler auszuführen hat, muß ihm im Geiste vorschweben. Daher wird es leicht begreiflich, wie jene Pilze, welche auf unseren Bühnen in wenigen Stunden emporschießen, nur so kurz vegetiren. Sie erhalten bloß die Dauer ihrer Existenz von einigen salti mortali, welche der Dichter hineinstreute, einigen Schmeicheleien, welche er irgend einer zum Theil oder größtentheils herrschenden Meinung machte. So lange diese besteht, gefällt das Stück; mit der Aenderung desselben, fällt es nebst seinem Urheber in das Dunkel der Vergessenheit, da hingegen ein vollendetes Kunstwerk, durch den ächten Stempel, den der Dichter seinen Personen aufdrückt, Sitten und Handlungen verewigt und vergegenwärtiget, die vielleicht der Denkart u. dem Kostüme, welches gerade herrschend ist, das Wiederspiel halten,

dennoch verliert es nichts von seinem Werthe, nichts von dem Eindrucke; denn die Natur reklamirt ihre allgewaltigen Rechte. Es möchte noch hingehen, wenn jetzt die Lieferungen neuer Theaterstücke so schlecht ausfallen, wenn man uns mit auf fremdem Boden erzeugten Früchten, die unter unserm Himmelsstriche nicht recht gedeihen wollen, abfüttert; man ist ja nicht gezwungen diese elenden Machwerke, diese schalen Stücke ohne Kraft und Salz zu lesen oder aufführen zu sehen; allein diese Mißgeburten der Dichtkunst erzeugen, wie schon oben erwähnt worden, auch unreife Früchtlinge unter den Schauspielern. Die angehenden Künstler erhalten eine falsche Richtung, einen unrichtigen Begriff von ihrer Bestimmung, und die ächten Schauspieler vernachläßigen sich dadurch. Wer mag sich con amore in eine Rolle einstudiren, in der er jeden Augenblick gegen Wahrscheinlichkeit, Anständigkeit und guten Ton anstößt? Wo es dem vollendetsten Künstler unmöglich fallen würde, allen Schutt wegzuräumen, den der ungeübte oder nachläßige Dichter stehen ließ, und der der Ansicht und dem Ebenmaaße des Gebäudes zum wesentlichsten Nachtheil gereicht. Aus diesem erhellt, daß man, um den Schauspieler richtig und mit Gerechtigkeit zu beurtheilen, den Werth des Stücks in größere Betrachtung zu ziehen hat, in welchem man ihn sieht. Hat der Dichter Alles geleistet, was man von ihm zu fordern berechtiget ist, hat er den Schauspieler richtig vorgearbeitet, steht dieser durch Alter und Gestalt mit seiner Rolle in keinem auffallenden Mißverhältnisse, und er giebt sie dann schlecht, so ist das Parterre berechtiget mit aller Strenge gegen ihn zu verfahren; denn es fehlt ihm entweder an Talent, an Ausbildung, an Fleiß, oder an allem zugleich. Gelingt ihm eine solche Rolle, so kann man wenigstens erwarten, daß ihm die Kraft nicht ver-

sagt ist, in jeder das Möglichste zu thun. Gelingt es dann dem Director, seine Gesellschaft mit dem Hauche der Ehre zu beleben und sie mit dem Talisman des Wetteifers zu beselen, und wird ihr die Wahrheit tief eingeprägt: daß Vernachläßigung des Spiels eine Geringschätzung des Publikums anzeige, indem dieses sein Geld und seine Zeit nicht an Verfolgung der Privatintriguen der Schauspieler und Schauspielerinnen wendet; hingegen ein gegründetes Recht hat, die Helden des Schauspiels und nicht die des Schauspielhauses, aufgeführt zu sehen, so wird Ehre und Beifall die Kunst krönen. Man gewahrt also hieraus, daß nicht die ausübende Kunst die Schuld trägt, sondern nur die Dichtkunst und die Directionen, die nicht Festigkeit, ja man möchte sagen, nicht Kunstgeschmack genug besitzen, um den verdorbenen Geschmack des Publikums, durch ihre Bemühungen um die Kunst, zu verbessern und ihm eine andere Richtung durch Aufführung von classischen Werken zu geben.

Was die ökonomische Lage der Schauspielkunst anbetrifft, so ist diese in dem gegenwärtigen Jahrhunderte auf den höchsten Punkt gebracht und triumphirt über die Kunst; denn die öffentlichen Theater haben in den wichtigsten Städten Deutschlands aufgehört, schwankende Privatunternehmungen zu seyn; sie sind Sache der Staaten oder der Regenten geworden und die Schauspieler reich besoldete, mit Ansprüchen auf Pensionen ausgestattete Staatsdiener, — und daher kann man um so mehr von ihrer Leistung etwas erwarten, da sie nicht mehr dem Ungefähr ausgesetzt sind und ohne Sorgen für ihr häusliches Wohl sich ganz der Kunst hingeben können. — Was die Theorie der Schauspielkunst anbetrifft, so mangelt es uns an einem vollkommenen geschriebenen Systeme. Darüber geschrieben haben

Lessing, v. Göthe, v. Sonnenfels, Schink, v. Blankenburg, Engel, v. Seckendorf, Iffland und Andere; allein alle diese Bruchstücke, obgleich von großem Werthe für die Kunst, bilden doch kein Ganzes. Die Schauspielerstudien von Sievers sollen unklar und verworren seyn; auch soll das von dem jüngst verstorbenen Koller angekündigte systematische Werk über die Schauspielkunst nicht zu Stande gekommen seyn. Die Schriften von Mercier, Dorat, Riccoboni, Hill gehören den Ausländern und handeln daher von der Schauspielkunst, wie sie sich bei andere Nationen gestaltete und auszuüben ist; daher bleibt ein Werk, welches das Ganze der Schauspielkunst umfaßt, noch zu wünschen übrig. Man sehe auch die Artikel Schauspiel und Schauspieler hierüber nach.

Schaustück, s. Medaille, Th. 86, S. 459 u. f.

Schaustückpräger, s. Medailleur, das., S. 512.

Schaustufe, Handstufe, Handstein, in den Bergwerken, ein Stück Erz, welches wegen seines sonderbaren Gewächses oder reichen Gehaltes von den Anbrüchen eines Berggebäudes angehalten, den Liebhabern vorgezeigt, auf Verlangen taxirt und um die Taxe überlassen wird. Es sind daher Stücke Erz, welche nicht zum Verschmelzen, sondern zum Aufbewahren in den Mineralien-Kabinetten bestimmt sind.

Schautag, in einigen Gegenden Deutschlands derjenige Tag, an welchem eine Sache feierlich beschauet wird, z. B. der Tag, an welchem gewisse Waaren, Arbeiten ꝛc. von den dazu gesetzten Schaumeistern oder Schauherren beschauet werden.

Schauung, s. Schauen.

Schauungspfahl, ein Gränzpfahl, Gränzstein, welcher, um alle Gränzstreitigkeiten zwischen Deich-

bänden oder Communen sorgfältig zu vermeiden, zum Anfange und Ende jeder Schauung oder eines jeden Deichbesichtigungs-Districts, auf den Deichen jederzeit aufgestellt und unterhalten werden muß.

Schavatte, Chavatte, ein, im Eisenhammer und Kupferhammer, 10 bis 11 Centner schweres, cylindrisch gegossenes Eisen, worauf die Ambosse stehen, damit sie beim Schlagen, nicht in die Erde sinken; s. unter Kupfer, Th. 56, S. 166.

Schavine, wird, bei den Goldschlägern, der Abgang, alle Krätze und Abschnitzel von allerhand fertigen Blättern, vom Zusammenschaben oder Fegen, genannt. Es wird in der Faust zusammen in einen Ballen gedrückt und aufgehoben, um mit anderer Krätze bei Gelegenheit eingeschmolzen zu werden.

Schawl, Shawl, Schaul, Schal, das feinste Gewebe unter allen bis jetzt bekannten wollenen Zeugen, welches im Morgenlande verfertiget wird. Das Wort Schawl, ist Englischen Ursprungs und ist im Hindostanischen weiblichen Geschlechts, heißt also daselbst Schale. Schon lange sind die Schawls von Kachemir in Europa wegen ihrer seidenartigen Feinheit und ihrer Seltenheit gesucht worden, indessen waren sie schon längst bei den Aegyptern, Persern und Indianern in der Mode, und von jeher geschätzt, ehe sie die Europäer kennen lernten oder Gebrauch davon machten. Die Schawls werden in Kachemir aus der Wolle der dortigen Schafe, theils auch aus derjenigen der breitschwänzigen Tibetanischen Schafe, gemacht; die vorzüglichsten Schawls, die in der ganzen Handelswelt berühmt sind, sollen jedoch in Kachemir aus Ziegenhaaren verfertiget werden. Bartolomäi sagt in seiner Reise nach Ostindien, daß die feinsten Schawls in Kaschemir aus den

Haaren einer wilden Ziege verfertiget werden, welches auch schon Barnier, ein Französischer Arzt eines reichen und gelehrten Hofcavaliers des ehemaligen Großmoguls, sagt, welcher sich im Jahre 1764 in Kaschemir aufhielt und seine Entdeckungen beschrieb; auch die Haare der Tauri-schen Ziegen, Capra taurica, die weit kostbarer und theurer sind, als Seide, liefern nach Pallas einen der besten Stoffe zu den Schawls; s. auch unter Schaf und Schafzucht, Th. 138, S. 597. Da nun über diesen Gegenstand schon viel Unbestimmtes gesprochen und geschrieben worden, und der Transport von 1300 Kirgisischen Ziegen des Herrn Jaubert, für Rechnung der Französischen Regierung, sehr vieles Aufsehen überall erregte, weil man in öffentlichen Blättern angekündiget hatte, daß dieser Transport aus ächten Kaschemirischen Ziegen bestehe, so wird es nicht unwichtig seyn, hier die folgenden zwei Schreiben aus der Petersburger Zeitung anzuführen, welche über diesen Gegenstand ein vollständiges Licht verbreiten. Es heißt in dem ersten Schreiben:

„In der Nordpost sind einige Artikel über die Ankunft des Herrn Jaubert in Mariapol mit Kaschemir'schen Ziegen abgedruckt; zur Ergänzung derselben kann die Meinung eines Engländers, die ich dieser Tage gehört habe, dienen. — Uns Engländer, sagt er, hält man in ganz Europa für die ansehnlichsten, oder, besser zu sagen, für die ersten Handelsleute, die sich bemühen, jeden Industrie-Zweig zu benutzen. Kann man hiernach wohl annehmen, daß unsere Ostindische Kompagnie einen so vortheilhaften Handel, wie Kaschemir mit seinen Schawls treibt, aus den Augen lassen würde? Die ausgedehnten Besitzungen Englands in Indien und die Nachbarschaft derselben mit Tibet und Kaschemir würden gewiß jede unsere Unternehmung in solchem Handel begünstigen. Weiß man denn etwa nicht, daß der berühmte Hastings viel Gesandschaften in der Absicht nach Tibet abge-

fertiget hat, um umständliche und sichere Nachrichten von diesen Thieren, aus deren Wolle die Kaschemirschen Schawls verfertiget werden, zu erhalten? Samuel Turner sagt in der Erzählung von seiner Gesandschaft zum Teschu-Lama bestimmt Folgendes: „Unter den uns auf der Reise aufgestoßenen merkwürdigen Gegenständen habe ich große Herden Ziegen von der Gattung bemerkt, welche die kostbare Wolle zur Verfertigung der Schawls liefern. Leider aber können diese Ziegen nur in diesem kalten Klima leben. Man hat sich bemühet, sie in Bengalen einzuführen; allein sie verloren plötzlich die Wolle und bekamen die Räude. Einige gesunde Ziegen schickte ich nach England; aber ihre Ueberfahrt ward ihnen zum Verderben; nur eine kleine Anzahl derselben ward nach Europa gebracht und zwar so schwach, daß sie alle bald darauf starben. — Konnte sich nach dieser unbezweifelten Begebenheit Herr Jaubert wohl schmeicheln, glücklicher in seinem Unternehmen zu seyn? Hat er vielleicht alle die Hindernisse zu überwinden geglaubt, gegen welche die Handelsalmacht Englands nichts hat ausrichten können? Und würden dann nicht die Einwohner von Kaschemir, als die nächsten Nachbarn von Tibet, alle mögliche Maaßregeln angewendet haben, diese Ziegen, deren Wolle für sie so nöthig ist, bei sich einzuführen, um nach derselben nicht so weit und auf einem so schlechten Wege reisen zu dürfen? Weder Gewohnheit, noch List, noch Geld kann diejenigen Hindernisse überwinden, welche die Vorsehung der Ausfuhr dieser Thiere entgegengestellt hat. Warum bemühet man sich nicht, in Frankreich Angorische Ziegen zu ziehen? Vermuthlich darum, weil die mißlungenen Versuche die Unmöglichkeit davon bewiesen haben. Es ist Zeit aufzuhören, von einem Unternehmen zu sprechen, das die menschlichen Kräfte übersteigt. Uebrigens ist es gar nicht schwer, den gemeinen Mann zu täuschen ꝛc.

In dem zweiten Schreiben heißt es: Die Nordpost vom 22sten Februar 1819, enthält folgenden Artikel: In diesen Tagen haben wir noch folgendes Schreiben über die Ziegenwolle, aus welcher die Kaschemir'schen Schawls gewebt werden, erhalten: „Mit Vergnügen habe ich in der Rigaischen

Zeitung — der Zuschauer — Nr. 1689, bemerkt, daß der Redakteur derselben durch das in der Nordpost Nr. 9. abgedruckte Schreiben von der Wahrheit überzeugt worden zu seyn scheint, daß Herr Jaubert nicht in Kaschemir hat seyn können, und daß er die 1300 Ziegen nicht aus Tibet hat treiben lassen. Da aber der gedachte Redakteur annimmt, daß diese Ziegen Angorische seyn könnten, so eile ich, ihm diesen Irrthum zu benehmen. Die vortreffliche Gattung der Angorischen Ziegen, die ich an Ort und Stelle gesehen und mit Aufmerksamkeit betrachtet habe, besitzen die nämliche Eigenschaft, wodurch sich die Tschaba'schen und Tschauta'schen Ziegen auszeichnen. So lange sie in den Umgebungen der Stadt Angora, in Klein-Asien, verbleiben und in der großen Ebene weiden, in welcher das Loos der Waffen so unglücklich für den stolzen Bajazet ausfiel, der dort in die Hände des grausamen Tamerlan gerieth, so lange behält die Wolle dieser Ziegen diese, der Seide ähnliche, zarte Feinheit und Länge, welche die Schönheit und Kostbarkeit derselben ausmachen. Sobald aber diese Ziegen sich auf 30 Werste von diesem Orte entfernen, so verändert sich ihre Wolle und wird schlechter. Die Ziegen, welche sich in Ajaß und Hairi-Kei befinden, zwei Dörfern, von welchen das erste 60 Werste nach Westen und das andere 50 Werste nach Osten von Angora entlegen ist, haben schon nicht so gute Wolle mehr. Endlich behalten diejenigen Ziegen, die in der Umgegend von Bei-Basar weiden, das 115 Werste nach Westen von Angora entlegen ist, nur die Weiße und Länge der Wolle; aber was die der Seide ähnliche Zartheit und Weichheit betrifft, welche die Wolle der Angorischen Ziegen hat, so wird ein jeder glauben, daß diese Ziegen von einer ganz anderen Race seyen. Hinter Bei-Basar und Hairi-Kei sind schon gar keine Ziegen mehr zu sehen. Alle mögliche Versuche Angorische Ziegen auch an andern Orten einzuführen, sind fruchtlos geblieben. Und folglich ist es keine Möglichkeit, daß die Ziegen, mit welcher Herr Jaubert nach Mariapol gekommen, Angorische seyen; ohne Zweifel sind sie Kalmükische Ziegen.

Zur Schönheit der Wolle trägt das Klima in Kaschemir außerordentlich viel bei. Kaschemir liegt im Norden Hindostans, und ist eines von den am angenehmsten abwechselnden Ländern des Erdbodens; indem man fast daselbst alle Klimas antrifft. Die kostbarsten Pflanzen, die unter den Tropen wachsen, gedeihen auf den Ebenen in den abhängigen Theilen von Kaschemir, und die der nördlichsten Länder gewöhnen sich an das Klima der doppelten Kette der Gebirge, die diese schöne Provinz umgiebt. Der Gipfel dieser Berge ist beinahe sechs Monat im Jahre mit Schnee bedeckt. Ein reiner und stets heiterer Himmel, helle Nächte, beständiger Regen und sehr viele Quellen, welche die Hügel und Ebenen bewässern. Die Stadt Sirinagar, mitten in fruchtbaren Feldern gelegen, voll von Häusern, deren Terrassen zusammen eben so viele schwebende Gärten bilden, wie uns die Geschichte diejenigen der berühmten Königin von Babylonien, Semiramis, schildert, und dieses ist nur ein unvollkommenes Bild des Landes. Auf den Bergen, welche diese reiche fruchtbare Gegend umgeben, wachsen von selbst eine Menge aromatischer Pflanzen, die ein vorzügliches Futter für die Schafe abgeben; fast das ganze Jahr hindurch sind sie mit Quendel und Majoran bedeckt. Diesen verschiedenen Vortheilen verdankt die Provinz Kaschemir zum Theil ihre vorzügliche Wolle und ihre trefflichen Schafe, welche nur ungefähr 20 bis 24 Zoll hoch und 30 bis 40 Zoll lang sind. Ihre Wolle ist länger und feiner, als die Europäische, welche Vorzüge jedoch von der Behandlung herrühren sollen; denn man läßt diese Schafe, wie in Spanien und Griechenland, wandern, damit sie das ganze Jahr hindurch gleiche Temperatur haben; den Winter bringen sie in Ebenen und den Sommer auf den Gebirgen zu. Täglich läßt man sie mehrere Male durch einen Fluß

oder einen Teich gehen und sich baden, wodurch die Wolle an Güte ausserordentlich gewinnt, welches Baden aber nicht am Mittage oder wenn die Sonnenstrahlen senkrecht herabfallen, geschieht, da die Wolle sonst hart wird und die Schafe den Schwindel bekommen. Nie werden sie in enge Ställe zusammen gehäuft, indem ihnen die Natur eine Bedeckung gegen den rauhen Winter verliehen hat. Es ist auch noch des Bemerkens werth, daß diese Schafe nie grüne Kräuter bekommen, den Thymian, Quendel und Majoran ausgenommen, die sie auf den Bergen finden, bekommen sie bloß Stroh von Reiß und Korn, und bisweilen Gerste, Hirse und Baumblätter. Durch ein solches abgemessenes und doch natürliches Verfahren, erlangt die Wolle eine seidenartige Feinheit und wird vom Nacken bis zu den Rippen 19 bis 20 Zoll lang; an den unteren Theilen hat sie wenigstens 5 Zoll Länge. Die Schafe werden nur einmal im Jahre geschoren und die Wolle in zwei Sorten getheilt, nämlich in die von jüngem Vieh und in die von älterem. Letztere ist feiner, kürzer, nicht so fett, nicht so stark und nicht so leicht zu spinnen, als die der jüngeren Schafe. Zu den Schawls nimmt man bloß die Wolle von dem Rücken der Schafe und verbessert sie durch zwei Zubereitungen. Zuerst bringt man sie in den Dampf einer Beitze, die aus 40 Pinten Wasser, 10 bis 12 Pfund Asche der Bananenblätter und einem mergelartigen Thone besteht; hierauf läßt man sie im Wasser weichen und wäscht sie mit dem Mehle der Mungobohne in dem Verhältniß, daß auf 100 Pfund Wolle 20 Pfund Mehl genommen werden. Das Mehl ist dem Mandelteige ähnlich. Hierdurch wird die Wolle biegsamer, seidenartiger, weißer und stärker. Aus dieser Wolle webt man die Schawls, welche in Indien unter dem Namen Seaumi bekannt

sind. Das Stück kostet im Fabrikorte ungefähr 40 bis 60 Franken; sie haben an beiden Enden eine Einfassung mit Blumenwerk und sind $3\frac{1}{2}$ Elle lang und $1\frac{1}{2}$ Elle breit. Die Blumen sind gleich mit dem Stücke broschirt. Die Einfassung ist dagegen besonders darauf befestiget und dieses mit ausserordentliche Kunst und Sorgfalt, da man keine Nath entdecken kann. Die theuersten Schawls sind die weißen, nach ihnen folgen die aus sieben Farben gestreiften und zuletzt die rothen. Die ganz feinen Schawls sind selbst in Ostindien sehr theuer und selten; im Fabrikorte selbst kostet ein aus dieser Wolle gemachter Schawl hundert Franken, und in Surate und Bengalen bezahlt man gemeiniglich für das Stück 10 Louisd'or, und dessen ungeachtet kann man sie sich nur schwer verschaffen. Nachdem zu urtheilen, daß man sich diese Schawls nur mit Mühe verschaffen kann, ist dieser Preis noch sehr geringe: allein der im Conversations-Lexicon unter dem Artikel Schawl angeführte Preis von 100 Stück Dukaten, welchen die Mongolen und Indier, die sie zu Kopftüchern gebrauchen, für das Stück geben sollen, aber wieder zu hoch; eben so der Preis von 1000 und mehreren Thalern für Türkische Schawls und Umschlagetücher, welche zu uns kommen. Dies müßte anfangs geschehen seyn, als sie in Europa bekannt wurden; denn jetzt erhält man für 100 Dukaten schon einen der besten Schawls von Kaschemir. Der Herr Ternaux der Aeltere in Paris hat diese Schawls nachzuahmen gesucht und es ist ihm gelungen, sie eben so schön zu fabriciren, als diejenigen von Kaschemir, am 30sten December des Jahres 1812 überreichte derselbe dem damaligen Kaiser Napoleon zwölf Stück derselben, welche im Jahre 1811 bestellt wurden. Die Französischen Zeitungen enthielten damals folgende Notizen hierüber:

Die Schawls von Kaschemir sind nun allgemein im Gebrauch; sie kommen aus der Fremde und man hat, ungeachtet ihre Einfuhr verboten ist, doch Mittel gefunden, sie nach Frankreich zu bringen. Herr Ternaux der Aeltere entschloß sich diesem schädlichen Handel ein Ziel zu setzen, durch den so viele Summen ins Ausland kommen. Nach vielen Versuchen und Unkosten hat er es dahin gebracht, dieses Zeug mit Vollkommenheit zu fabriziren. Um eben so schöne Schawls, wie die von Kaschemir, zu machen, mußte man die Wolle von Kaschemir haben. Herr Ternaux hat sie von diesen Gegenden kommen lassen, und wir besitzen jetzt für unsere Fabriken eine hinlängliche Quantität. Er hatte noch andere Hindernisse zu überwinden, nämlich das Spinnen und Weben, auch diese hat er glücklich besiegt und Arbeiter gebildet, denen diese Arbeit nun leicht ist. Die Anstrengungen des Herrn Ternaux konnten Sr. Majestät dem Kaiser nicht verborgen bleiben und sie wurden belohnt. Se. Majestät bezeigten diesem Fabrikanten ihren Beifall als er die Ehre hatte zwölf Schawls, die im Jahre 1811 bestellt wurden, zu überreichen. Die Schawls des Hrn. Ternaux sind vollkommen schön gemacht, ihr Gewebe ist fest und selbst feiner, als das der ausländischen. Die Zeichnungen sind von unsern besten Künstlern, und unterscheiden sich von den bizarren und verwirrten Zeichnungen der fremden Schawls. Statt der Palmen sieht man Guirlanden und Blumensträuße von den schönsten Europäischen Blumen, deren eclatante und gut nüanzirte Farben Gemälden gleichen. Herr Ternaux hat vollkommen den Zweck, welchen er sich vorsetzte, erreicht, und der Augenblick ist nicht fern, daß wir von dem Tribut, welchen wir bisher dem Auslande für die Schawls von Kaschemir zollten, befreit sind. Dieses haben wir Sr. Majestät zu verdanken, welche, indem sie die Arbeiter dieses Fabrikanten ermunterten, ihn in den Stand setzten Versuche zu machen, welche ein vollkommener Erfolg krönte.

In Europa nennt man alle große Umschlagetücher der Damen Schawls; sie werden aus Seide, Wolle und Baumwolle von verschiedenen Farben und Größen verfertiget, am vollkommensten in Frankreich und England. Was die Kaschemirtücher oder Kaschemirs anbetrifft, so werden solche unter Tuch, in T. vorkommen.

Schebat, s. Schebhat.

Schebecke, im Schiffsbau ein dreimastiges Fahrzeug, welches mit Segeln und Rudern getrieben wird. Die Italiener, Spanier und Portugiesen rüsten diese Art Fahrzeuge im Mittelländischen Meere gegen die Korsaren aus, auch zum Transport von Kriegsvorrath. Die Segel dieses Schiffes gleichen denjenigen einer Polakre; es hat ein starkes Galion und einen hinten weit überhangenden Spiegel oder eine offene Gallerie. Unten ist dieses Fahrzeug sehr scharf gebauet. Ihre Verdecke sind in der Mitte nach oben zu gewölbt, damit das hereinstürzende Seewasser desto leichter ablaufe. Neben jedem Borde sind horizontal liegende Laufbrücken für die Matrosen angebracht. Bei günstigem Winde führen die Schebecken viereckige Raasegel von großer Breite, bei mäßigem widrigem Winde werden aber dreieckige oder Lateinische an ihrer Stelle beigesetzt; beim Sturm kleinere von dieser Form an den drei Masten, die Algierer rüsten auch dergleichen Fahrzeuge zur Seeräuberei aus, die mit 16 bis 24 Kanonen und mit 300 bis 400 Mann besetzt sind.

Schebhat, Schebat, Shebat, ein Monat im Judenkalender und zwar, der Ordnung nach, der fünfte. Er nimmt in unserem Januar seinen Anfang und endiget sich im Februar. Den 15ten dieses Monats halten manche Juden einen Freudentag, laden einander zu Gaste, weil sich bei

ihnen ein neuer Theil des Jahres anfängt, in welchem der Saft in die Bäume tritt.

Schech, im Schiffbau einiger Gegenden, das an den Vordersteven befestigte Holz, worauf das vordere Bild vom Schiffe ruht. Es steht vorne heraus, macht die vordere Schneide des Bauches aus, und wird auch das Kriech, das Krech, die Griechsäule genannt. Nach der Etymologie des Wortes ist Schech ohne Zweifel mit Schacht verwandt, so fern es einen in die Länge ausgedehnten Körper bedeutet, daher Schacht im Niedersächsischen eine Stange ist. S. Schacht.

Schechte, im Deichbau, einen Fuß lange Schößlinge oder Reiser von Weidenbusch, welche man zu Decken der Reit- und Strohdeiche, statt Krampen braucht. Andere nennen auch die Zaunähren, Schechte.

Scheck, eine Benennung mehrerer Thiere; so führt zum Beispiel diesen Namen eine Art Strandläufer, Tringa varia, s. unter Strandläufer; eine Art Tauben, Columba Histrio, s. unter Taube; eine Art Pfefferfresser, Ramphastos pulcher; eine Art Bartvogel, Bucco versicolor, s. diesen Art. im Supplement, eine Art Schmalbockkäfer, Leptura Massiliensis und Leptura Mystica, s. Schmalbockkäfer; eine Art Wanze, Cimex histrionicus, s. unter Wanze.

Schecke *), ein mit weißen Flecken auf einem gefärbten Grunde oder mit farbigen Flecken auf ei-

---

*) Bei dem Pictorius Schäggy, ein weiß gefleckt Roß, im Schwed. Skaek. Die Meisten leiten es von Schach, Schacht, ein viereckiges Feld von mehreren Farben her. S. Schacht 2; es scheint aber vielmehr mit dem Isländischen Skackr, unähnlich, ungleich Skacki, Ungleichheit, Skeckia, ungleich machen, verwandt zu seyn, oder auch, da dieses Wort allemal

nem weißem Grunde versehenes Thier. So werden eine Art wilder Schweine, welche weiße Flecken haben, bei den Jägern Schecken genannt. Besonders braucht man es von den Pferden, wenn sie viel farbige Flecken auf einem weißen Grunde, oder weiße Stellen auf einem farbigen Grunde des Körpers haben, da man sie dann wiederum in Agatschecken, Blauschecken, Braunschekken, Schwarzschecken, Fuchsschecken, Gelbschecken ꝛc. unterscheidet; s. auch den Artikel Pferd, Th. 110, S. 285, 292 u. f.

Scheckel, im Oesterreichischen die Bettleinwand.

Scheckente, s. unter Ente, im Supplement.

Scheckeule, Phalaena lectrix, ein Nachtfalter; s. unter Schmetterling.

Scheckflügel, Sphex variegata, eine Art Afterwespen, s. unter Wespe in W. — Art Tagfalter, Papilo Atalantha, s. unter Schmetterling.

Scheckig, Bei- und Nebenwort, mit weißen Flecken auf einem farbigem Grunde oder mit farbigen Flecken auf einem weißen Grunde versehen. Ein scheckiges Pferd, ein gescheckes, eine Schecke. In weiterer Bedeutung, mit Flecken oder abwechselnden Stellen von mehreren abstechenden Farben versehen, ohne daß eben der Begriff der weißen Farbe herrsche; besonders in dem zusammengesetzten buntscheckig.

Scheckirmeissel, bei den Metallarbeitern, eine Punze, welche unten ganz kraus, wie eine Feile gehauen ist; es wird mit derselben der Grund in der ge-

---

die Beimischung der weißen Farbe voraussetzt, den Begriff des Lichtes zu haben, einer gewöhnlichen Figur der schnellen Bewegung, welche Schach, Schacht, Schak in mehreren Verwandten hat. S. Schicken und Schaukeln.

(Adelung.)

triebenen Arbeit eines Basreliefs kraus oder matt geschlagen.

Schedel und alle damit zusammengesetzte Wörter, als Schedelbohrer, Schedelknochen, Schedelhaut, Schedellehre, Schedelmuschel, Schedelmuskel, Schedelnath, Schedelstätte, s. Schädel, Th. 138, S. 501 u. f.

Schedelfisch, s. Wallfisch, in W.

Schedelnuß, craniolaria, nach Einigen eine Benennung der Wallnuß.

Scheden, im Wasserbau, ein geschnittenes Stück Holz, 6 Zoll breit und $1\frac{1}{2}$ Zoll dick, so bei Schlangenwerken gebraucht wird, um solches durch die Hauptpfähle nahe am Kopfe in die Löcher zu stecken und die Faschinen oder den Busch niederzudrücken. Man kann sich derselben auch bei dem Zwingenbau bedienen, sie könen aber nicht länger, als die zwei Zwingen oder Klammerzangen von einander stehen.

Schedwrig, s. Scheidewerk.

Scheep, s. unter Salz, Th. 133, S. 94.

Scheephammer, bei dem Salzsieden ein kleiner eiserner Hammer mit einem hölzernen Stiele, mit welchem das verbrannte Salz, der Scheep, von den Pfannen abgestoßen wird.

Scheerbank, im Blechhammer, eine große Bank, worauf die großen Scheeren befestiget sind, womit das Blech nach dem gewöhnlichen Hüttenmaaße beschnitten wird. — Bei den Leinendamastwebern ist die Scheerbank eine Bank, worauf dieser Weber anstatt auf einer Scheerlatte die Spulen mit den Faden zum Kettenscheeren aufstellt. Es ist eine breite Bank auf vier Füßen, die aber nach dem Scheerrahmen eine geneigte Richtung hat. Am vorderen Ende hat sie auch eine dergleichen gerichtete Leiste. Auf der Bank

stehen fünf hölzerne Docken, so daß sich in jeder Reihe fünf Paar Docken befinden. Zwischen zwei und zwei solcher Docken läuft jederzeit eine Bobine, entweder auf einer eisernen Spille, oder weil dieses viel Geräusch macht, auf einer scharf ausgespannten Schnur. Auf der oberen Kante der schief aufgerichteten Leiste sind eben so viele Oesen von Draht, die der Weber Geläse nennt, als Bobinen auf der Bank stecken. Durch diese Oesen werden die Faden durchgezogen und nach den Spillen des Scheerrahmens geleitet, damit sich die sämmtlichen Faden beim Scheeren nicht verwirren. Eine Abbildung einer solchen Bank wird unter Weber, in W., vorkommen.

Scheerbecken, Barbierbecken, ein von Messing, Zinn, Silber oder anderem Metalle verfertigtes rundes oder ovales Becken mit einem Ausschnitt, um solches an den Hals setzen zu können, wenn man den Bart einseifen will, um solchen zu scheeren.

Scheerboote, Schaerboote, im Schiffsbau, kleine bewaffnete Schaluppen, die in den Scheeren oder zwischen den Seeklippen vor Stockholm, auch anderwärts, die Einfahrt in Schweden decken.

Scheere, Diminut. Scherchen und Scherlein, ein Wort, welches nach Maaßgebung des Zeitwortes Scheeren in verschiedenen Bedeutungen vorkommt, welche sich insgesammt in der Bedeutung des Theilens und Spaltens vereinigen.

1) In der Ostsee und einigen Gegenden der Nordsee werden die Klippen oder schroffen und scharfen Felsen in der See, wenn sie sich besonders an den Küsten befinden, wie die Seeklippen auf den Küsten in Schweden und Finnland, besonders vor Stockholm, welche sich sechzehn bis siebzehn Meilen erstrecken, Scheeren genannt. Das Wort ist eigentlich aus dem Schwedischen Skär,

eine solche Klippe, entlehnt, und durch die Schiffahrt ist es auch im Deutschen üblich geworden, weil es ausser dem jetzt erwähnten Falle wenig gebraucht wird. Wahrscheinlich stammt es von scheeren, reissen, brechen, schneiden ab, so daß es mit Klippe gleich bedeutend ist und einen abgerissenen, gespaltenen Fels bedeutet, wozu auch noch der Begriff der Schärfe kommt, weil dergleichen abgerissene Stücke gemeiniglich selbst scharf und schneidend sind. Indessen ist es hier nicht bloß den nördlichen Sprecharten eigen. Die Insel Scyrus im Aegäischen Meere hat diesen Namen ihrer schroffen abgerissenen Gestalt zu verdanken; das Englische Scarr bedeutet gleichfalls einen Fels, eine Klippe. Im Französischen ist Escore, ein steiles abgerissenes Ufer; Angelsächsisch Carr. Indessen scheint in anderen Fällen auch der Begriff der Höhe und in andern der Härte vorzustechen. Im Spanischen ist Sierra, der Rücken eines Berges, im Griechischen σκυρα, ein Fels oder Stein, und im Walliſischen Carreg, ein jeder Stein; s. auch 1 Schar.

2) Ein gespaltenes in zwei Arme getheiltes Ding, nennt man noch in vielen Fällen eine Scheere, in andern heißt es ein Kloben. So ist der gespaltene Kloben einer Wage, worin der bewegliche Wagebalken schwebt, in vielen Gegenden auch unter dem Namen der Scheere bekannt, in andern heißt er der Kloben, das Wagegericht. In eben dieser Rücksicht heißen auch die eisernen Beschläge an den Sperrleisten in der Landwirthschaft, die Scheere. — Die Bettscheere ist im gemeinen Leben mancher Gegenden ein solches, aus zwei Armen bestehendes Holz an den Wiegen oder Bettstellen der Kinder, welches verhindert, daß nichts aus denselben herausfällt. — An dem

hinteren Gestelle eines Feld- oder Leiterwagens ist die Scheere das, was an dem vordern Wagen die Arme sind, nur daß jene sich mit ihren beiden Armen in der hinteren Axe endiget; in Niedersachsen nennt man diese Scheere das Spreit oder Sprier, von spreißen. — Auch die Töpfer haben eine Scheere, welche gleichfalls ein gespaltenes Holz ist, über welchem sich die Scheibe mit dem Thone umdreht, damit sie horizontal bleibe. — Die Scheere der Maurer, besteht in zwei über das Kreuz zusammengebundenen Brettern, die Rüstbäume dadurch in die Höhe zu richten; und so in andern Fällen mehr, s. weiter unten. Hierzu gehören allem Anscheine nach, auch die Krebsscheeren, obgleich hier auch der Begriff des Schneidens oder Zwickens mit eintritt.

3) Besonders nennt man aber ein aus zwei aneinander befestigten, aber zugleich beweglichen Armen bestehendes schneidendes Werkzeug, die Scheere, wovon es dann sehr viele Arten giebt z. B. die Schneiderscheere, Papierscheere, Blechscheere, Licht- oder Putzscheere, Schafscheere, Tuchscheere ꝛc., s. weiter unten. Eine solche Scheere heißt schon im Schwabenspiegel ain Schaer. Da nun dieses Werkzeug gleichfalls aus zwei Armen besteht, so scheint dessen Benennung auch daher zu rühren; obgleich auch der Begriff des Schneidens mit in Betrachtung kommen kann. Im Wendischen heißt eine Scheere in der Mehrheit Skarje und da wird ein Arm oder eine Hälfte derselben Skar genannt; wo der Begriff des Schneidens augenscheinlich der herrschende ist. Im Schwedischen ist Skära, die Sichel; s. 3 Schar.

Gottsched wollte dieses Wort in der ersten

Bedeutung Schäre und in der dritten Scheere geschrieben wissen. Die zweite soll ihm nach Adelung wahrscheinlich unbekannt gewesen seyn, sonst würde er die Schreibart Scheere oder Schehre eingeräumt haben. Adelung will die Schreibart Scheere nicht einräumen; er sagt: diese Schreibart ist neu, aber eben so unnöthig; denn man habe dieses Wort mit allen seinen Verwandten von jeher Schere und scheren geschrieben, und wenn ja eine Veränderung nöthig wäre, so könnte man Schäre und schären empfehlen, weil diese Schreibart der Aussprache am nächsten kommt; s. 1 Schar und Scheren.

Scheere, bei dem Bäcker und Pfefferküchler, an der Brecke, womit der Teig zu den Prätzeln und Pfefferkuchen gebrochen wird, die eingeschnittene Oeffnung oder breite Kerbe, zwischen welcher die Stange mit einem Bolzen beweglich befestiget und womit der Teig gebrochen wird. Auch der Einschnitt hinten im Brodschieber, wodurch derselbe mit der langen Stange vereiniget wird.

Scheere, im Bergbau, das eilfte Unterstück eines Bergbohrers, welches gebraucht wird, wenn man das Gestänge des Bergbohrers, aus welchem derselbe zusammengesetzt ist, aus dem Bohrloche herausziehen will. Man schiebt die Scheere dann entweder unter die Mutter einer Bohrstange oder unter das längliche viereckige Stück einer solchen Stange über der Erde unter, damit das Gestänge beim Herausziehen nicht in das Bohrloch falle, weil die verschiedenen Mittelstücke der Bohrstange eines nach dem andern herausgezogen und abgenommen werden. Befürchtet man daß das Gestänge auf der einen Seite aus der Scheere herausfallen möchte, so macht man die Scheere doppelt, und man kann sie in der Mitte, da, wo sie

übereinander geblattet ist, zusammenschrauben. Die Scheere selbst besteht aus einem 12 Zoll langen eisernen Griff, von welchem zwei 5 Zoll lange gerade Aerme ausgehen, die ungefähr $\frac{7}{8}$ Zoll von einander eine Weite oder Oeffnung bilden und welches die eigentliche Scheere ist. Soll die Scheere doppelt gemacht werden, so werden die Enden zweier Scheeren zusammen über einander geblattet und mittelst Schrauben und ihren in den Bladungsstücken befindlichen Schraubenmuttern zusammengeschraubt.

Scheere der Gärtner, Gartenscheere, Heckenscheere, Baumscheere, eine große lange Scheere, die Hecken, Stauden und Bäume damit zu beschneiden.

Scheere der Glasmacher, auf den Glashütten, womit sie die Oeffnungen eines Gefäßes erweitern und runden. Die Scheeren in den Glashütten sind von Stahl und führen verschiedene Gestalten; die geraden sind an Größe verschieden und werden überhaupt Glasscheeren genannt; nach ihrer besonderen Größe und nach den Glassorten, die damit verfertiget werden, bekommen sie auch ihren Namen, als Kelch- Bierglasscheeren 2c. Die krummen heißen Römerscheeren, weil die Römerkelche damit verfertiget werden. Die Glasmacher bedienen sich auch einer Scheere, welche einer gewöhnlichen gleicht, mit kurzen starken Blättern, mit welcher sie das Glas abschneiden, und diese wird die Abschneidescheere genannt.

Scheere der Goldschläger, s. Th. 19, S. 567 und die dazu gehörige Figur 1046.

Scheere der Klempner, Blechscheere, s. Th. 40, S. 349 und die dazu gehörige Fig. 2189.

Scheere der Kupferschmiede, Stockscheere, s. unter Kupfer, Th. 56, S. 260. —

Scheeren auf dem Kupferhammer zum Zerschneiden der Bleche, s. unter Kupfer, Th. 56, S. 168.

Scheere der Maurer, zwei über das Kreuz gebundene Bretter; s. oben, S. 453.

Scheere beim Messerschmid, ein bekanntes schneidendes Instrument, mit einer doppelten Klinge, das man vermittelst einem Niete, worauf sich die eine Klinge herum bewegt, vereiniget, und welches zusammengedrückt und von einander gezogen werden kann, und die Gegenstände, welche zwischen die Klingen gebracht werden, zerschneidet. Man hat diese Scheeren von mancherlei Art, die sowohl ihrer Größe und Gestalt, als auch ihrem Gebrauche nach sehr verschieden sind. So hat man zum Beispiel große und kleine, lange und kurze, breite und schmale, gerade und krumme Scheeren. Einige sind spitz, andere laufen an beiden Enden rund zu, andere nur an einem Ende, indem das andere spitz bleibt. Nach ihrem Gebrauche erhalten sie verschiedene Beinamen, wie auch schon oben, S. 453, angeführt worden, als Scheeren für Näherinnen, Tapezierer, Sattler, Riemer, Lichtzieher, Handschuhmacher, Wundärzte ꝛc.; auch führen noch andere Werkzeuge, wegen ihrer Aehnlichkeit mit den Scheeren, vom Zusammenkneipen, Auf- und Zudrücken, diesen Namen, als die Zuckerscheeren, Lichtscheeren, Wachsscheeren, Nagelscheeren ꝛc. Die großen Scheeren werden von den Sägeschmieden, die mittelmäßigen und kleinen aber von den Messerschmieden und chirurgischen Instrumentenmachern verfertiget. Beide Gattungen aber führen und verkaufen die Eisenhändler und die Quincaillerie-Händler, so wie auch andere mit Galanterie-Waaren handelnde Kaufleute. Gute Scheeren erfordern viele Genauigkeit

von Seiten des Verfertigers; denn alle Theile derselben müssen eine vollkommene Gleichheit und ein richtiges Verhältniß unter sich haben. Am dauerhaftesten sind diejenigen Scheeren, welche von dem besten gehärteten Stahl oder aus dem Ganzen geschmiedet worden. Die besten Scheeren, als Handelsartikel, liefern uns Soho, Birmingham, Woodstock und Sheffield in England; Paris, Chatellerault, Moulins, Thiers, St. Etienne ꝛc. in Frankreich; Suhla, Iserlon, Zelle, Schmalkalden, Solingen, Ruhla, Karlsbad, Aachen bei uns in Deutschland; Aarau in der Schweiz; Brescia und Scarperia in Italien. Nürnberg schickt davon eine große Anzahl in den Handel. Von Rouen in Frankreich erhält die Handlung viele glatte und gravirte Scheeren, die in großer Anzahl nach allen Gegenden der Welt, besonders nach Spanien und den Französischen Kolonien verfahren oder versendet werden. Man handelt die letztern nach Groß und Dutzend. Schafscheeren liefert vorzüglich England, Schmalkalden und Steyermark. Die letztern sind in Bündel von 10 Stück.

Scheere, (Abschneide=), s. oben, unter Scheere der Glasmacher, S. 455.

— (Bäcker=), s. das., S. 454.

— (Baum=), s. Scheere (Garten=).

—, im Bergbaue, s. oben, S. 454.

— (Bett=), s. das., S. 452.

— (Bierglas=), s. Scheere (Glas=).

— (Blech=), eine Scheere, womit der Klempner die Eisen= und Messingbleche schneidet; s. oben, S. 455.

— (Galanterie=), werden die kleinen zierlich aus Stahl gearbeiteten Scheeren genannt, welchen sich die Damen bei ihren feinen Handarbeiten bedie=

nen. Sie sind $2\frac{1}{2}$, 3, bis 4 Zoll lang und vorne sehr spitz.

Scheere, (Garten-), Scheere der Gärtner, Baumscheere, Heckenscheere, s. das., S. 455.

— der Gärtner, s. den vorhergehenden Artikel.

— (Glas-), Scheere der Glasmacher, s. oben, S. 000.

—, der Glasmacher, s. das.,

—, beim Glockengießer, zwei oder drei eiserne Arme, welche die Schablone der Glocke nebst der Spille der Stange, woran das Schablon herumgeführt wird, trägt; denn die Scheeren haben nach ihrer Länge einen Einschnitt oder eine Falze, welche sich an dem einen Ende öffnet. In diesen Falzen wird die Schablone geschoben und mit einigen Schrauben, die durch die Scheeren und die Schablone gehen, befestiget. An dem andern Ende werden die Scheeren durch Bolzen mit der Spindel vereiniget und befestiget, und die Schablone kann vermittelst dieser Scheeren mit der Spille bei dem Formen der Glocken herumgeführt werden; s. unter Glocke, Th. 19, S. 213.

—, der Goldschläger, s. oben, S. 455.

— (Grauwerks-), Scheere der Kürschner, s. Th. 57, S. 29, und die dazu gehörige Figur 3412.

— (Haar-), s. Th. 19, S. 538.

—, der Handschuhmacher, eine Art Schneiderscheere, s. diese.

— (Hecken-), s. Scheere (Garten-).

— (Hohl-) s. Scheere der Wundärzte.

— (Incisions-), s. Scheere der Wundärzte.

— (Kelch-), s. oben, S. 455.

—, der Klempner, s. Scheere, (Blech-).

— (Kneipp-), eine kleine Scheere, besonders von

der Art, wie sie zum Ausschneiden der Bilder; zum kunstmäßigen Ausschneiden des Papiers in Figuren ꝛc., wie an den Arzneiflaschen ꝛc., gebraucht wird.

Scheere, (Knopf=), s. Scheere der Nadler.

— (Krebs=), s. unter Krebs, Th. 48, S. 427.

—, im Küchengarten, eine Benennung des Kerbels, s. unter Kerbel, Th. 37.

—, in der Kriegskunst, bei den Griechen und Römern eine Art der Schlachtordnung, s. unter Keil, Th. 36.

—, in der Kriegsbaukunst, ein Aussenwerk, welches aus zwei Facen besteht, die einen einwärts gebogenen Winkel machen; s. Scheerenwerk.

— (Kupfer=), Scheere der Kupferschmiede, s. oben, S. 455.

—, der Kupferschmiede, s. daselbst.

—, der Kürschner, s. Scheere (Grauwerks=).

—, in der Landwirthschaft, die eisernen Beschläge an den Sperrleisten, s. oben, S. 452. Auch an einem Leiterwagen die beiden Arme, welche sich in der Hinterachse endigen, s. das., S. 453.

— (Licht=), Lichtputzscheere, Putzscheere, s. Th. 78, S. 382.

—, der Maurer, s. oben, S. 453.

—, im Meere, Klippen oder schroffe Felsen, s. oben, S. 451.

—, beim Messerschmid, s. unter Messerschmid, Th. 89, S. 276 u. f.; S. 290 u. f., und oben, S. 456.

— (Messing=), Scheere auf den Messingwerken, Tafelscheere, s. unter Messing, Th. 89, S. 428. Im Jahre 1717 erfand Ge. Meinersdörfer in Nürnberg eine stählerne Scheere, an 30 Pfund schwer, um die Fingerdicken messin=

gernen Tafeln von 6 bis 7 Fuß in der Länge leicht zu zerschneiden.

Scheere, auf den Messingwerken, s. daselbst.

—, der Nadler, s. unter Nadel, Th. 100, S. 474, 477.

— (Nagel-) Nagelzange, eine Art Zange, zum Abkürzen der Fingernägel; s. unter Zange.

—, der Näherinnen, Stickerinnen ꝛc. ꝛc. Scheeren von verschiedener Größe und von der gewöhnlichen, eigentlichen Form, nur daß diejenigen Scheeren zum Zerschneiden eine runde Spitze, die zum Ausschneiden, zum Abschneiden der Faden ꝛc. zwei Spitzen haben; s. auch unter Nähen, Th. 100, S. 657.

— an der Oelmühle, dasjenige Stück an einer solchen Mühle, welches sich an der Schlägelwelle, dem Schlägelarme gegenüber, befindet, welches vermittelst eines eisernen Bolzens die dazwischen gesteckte und an der Seite mit einem Hebeling oder Daumen versehene Stange hält, und den Druck des Preßkeils, bei dem Umgange der Daumwelle befördert, daß der Schlägel den Preßkeil tiefer in die Oellade treibt oder schlägt.

— (Papier-), eine lange, schmale Scheere, s. unter Schreibezeug.

— (Platten-), s. Scheere der Goldschläger.

— (Putz-), s. Scheere, (Licht-).

— (Rade-), Radekopf, das ausgesperrte oder mit einem Einschnitte versehene Holz in einer Mühle, in welchem die Radeschiene vermittelst ihrer Löcher mit einem hölzernen Nagel vereiniget wird.

— an der Ramme, die vier Stützen, welche den Meckler halten. Will man ein Rammwerk machen, so daß die Pfähle schräg zu stehen kommen sollen, so müssen die beiden hintersten Scheeren oben mit Eisen beschlagen und dadurch ein Loch

gemacht werden, wodurch ein eiserner Bolzen gesteckt werden kann, damit man die Scheere um den Bolzen bewegen und zurück lehnen lassen kann.

Scheere, der Riemer, s. Th. 123.

— (Römer-), s. oben, S. 455, Scheere der Glasmacher.

—, der Sattler, s. unter Riemer, Sattler und Teschner, Th. 123.

— (Schaf-), s. Th. 139, S. 631.

— (Schneider-), s. unter Messerschmid, Th. 89, S. 276, und unter Schneider.

— (Schrot-), s. Th. 100, S. 474.

— (Stahl-), stählerne Scheeren, welche aus Stahl verfertiget werden.

— (Stock-), s. oben, S. 454.

—, der Strumpfweber, Strumpfstricker, s. Strumpfweber.

— (Tafel-) s. Scheere (Messing-).

—, der Tapezierer, s. unter Tapezier.

—, der Töpfer, s. oben, S. 453, und unter Töpfer, in T.

— (Tuch-) Scheere der Tuchmacher, s. unter Tuchmacher.

—, der Tuchmacher, s. den vorhergehenden Artikel.

— (Wachs-), s. diesen Artikel.

—, an einer Wage, s. oben, S. 452, und unter Wage, in W.

—, am Wagen, Wagenscheere, s. unter Wagen.

— (Wagen-), s. den vorhergehenden Artikel.

—, der Wundärzte, s. unter Wundarzt und Wundarzneikunst.

— (Zucker-), s. diesen Artikel.

Scheereisen, beim Grobschmid, besondere Hufeisen, welche im Felde und auf der Reise, in sofern das Pferd ein Eisen verloren und das

Horn vertreten hat, gebraucht werden, auch in andern Fällen gute Dienste leisten. Es giebt davon zwei Gattungen, die erste Gattung besteht aus zwei Stücken, welche vorn an den Zähen mit einem Nagel, gleich einer Zange oder Scheere, zusammengeheftet oder übereinander genietet sind, daß die Eisen auf- und zugemacht und weit und enge gefaßt werden können, mithin zu verschiedenen Arten von Füßen sich schicken. Die zweite Gattung ist der ersten gleich, nur daß diese Eisen hinten an den Stellen eine Schraube haben, womit man sie auf und zu, auch weit und enge schrauben kann. Diese Art legt man den Pferden auf, welche Eisen, Horn und Nägel mit einander wegreißen, bei denen auch kein Nagel ohne Gefahr geschlagen werden kann, und läßt sie so lange darauf liegen, bis das zum Beschlag taugliche Horn wieder gewachsen ist. Man braucht sie auch, wenn einem Pferde der Huf mit einem Eisen dergestalt zusammengezogen worden, daß es deswegen hinken muß, da man es demselben, bis daß es wieder gehen kann, auf den Huf schraubt, welches auch mit den in die Kur kommenden zwanghufigen Pferden vorzunehmen ist.

Scheeren, unregelmäßiges thätiges Zeitwort und Zeitwort der Mittelgattung. Dieses Zeitwort ist in vielen, dem Anscheine nach, sehr verschiedenen Bedeutung üblich, welche insgesammt darin übereinkommen, daß sie Handlungen bezeichnen, welche ursprünglich mit einem und eben demselben Laute oder Schalle begleitet waren. Das Stammwort oder vielmehr der Stammlaut ist, wie bei allen Wörtern, eine Interjection, hier aber der Laut schar oder scher, woraus, vermittelst der gewöhnlichen Endsylben der Zeiten und Personen, das Zeitwort scheeren gebildet ist. Bei 1 Schar ist

bereits das Nöthigste von den mancherlei Bedeutungen dieses Wortes und ihrer Verbindung unter sich gesagt worden; daher hier nur diejenigen angeführt sind, die das Zeitwort unmittelbar betreffen.

Scheeren ist eine unmittelbare Nachahmung eines gewissen Lautes, daher es ehemals auch von der Stimme, Sprache, und ihren Arten gebraucht wurde. Bei dem Notker ist Sceronne, das Geschrei, Jubelgeschrei. Der Lateinische Sermo, serere, in asserere, disserere ꝛc. ist nebst andern schon bei 1 Schar gedacht worden; es bezeichnet aber noch verschiedene andere, mit einem ähnlichen Schalle verbundene, Handlungen, welche wieder allerlei Unterabtheilungen in Ansehung ihrer Geschwindigkeit, Heftigkeit, Leichtigkeit, Richtung ꝛc. leiden. — 1) Den Ort schnell verändern, in welcher Bedeutung es im Niederdeutschen ein Neutrum ist. Der Schuldige scheret, ein Niederdeutsches Sprichwort, wer flieht, giebt sich schuldig. Im Hochdeutschen ist es hier nur als ein Reciprokum üblich, wo es aber auch nur in den gemeinen und niedrigen Sprecharten gebraucht wird. Scher dich weg, mache dich fort. So auch scher dich her; kannst du dich nicht hinaus scheren? wirst du dich bald hinein scheren? Scher dich aus dem Wege! Ich will mich fortscheren. Warum schoreſt du dich nicht hin? Die übrigen Zeiten und Arten kommen außer dem Infinitiv und Imperativ seltener vor. In einigen Gegenden braucht man es auch in der thätigen Gattung für jagen. Jemanden hinaus scheren, hinausjagen; Engl. scare. In den Hochdeutschen gemeinen Sprecharten braucht man dafür das Intensivum scherchen und schürchen. Die Niederdeutsche

Mundart braucht dieses Wort noch in einem weiteren Umfange. Die Wolken scheeren daselbst, wenn die unteren Wolken schneller fortziehen, als die oberen, wo aber auch die folgende Bedeutung des Theilens Statt findet. Hefenscher sind daselbst einzelne schnell laufende Wolken, welche die Sonne eine Zeitlang verdunkeln, wo sich aber auch der Begriff des Schauers, der Verdunklung, Verdeckung annehmen läßt. Eben daselbst bedeutet es auch, sich schwebend hin und her bewegen. Die Störche scheeren, wenn sie langsam in der Luft hin und her ziehen. Daher wird auch eine Art Meven, welche einen schwebenden Flug hat, daselbst Scherke genannt. Auf Schlittschuhen nach beiden Seiten in halben Zirkeln ausschreiten, heißt gleichfalls scheeren, und auch im Englischen ist sheer, einwärts streichen, von Schiffen. Nach Frisch und Wachter soll diese ganze Bedeutung eine Figur der folgenden Bedeutung der Theilung seyn; allein es ist hier ohne Zweifel eine unmittelbare Onomatopöie und allem Ansehen nach eine der ersten und ältesten Bedeutungen dieses Wortes. Unser schier, so fern es hurtig bedeutet, ist nahe damit verwandt. — 2) Heftig und schnell bewegen, eine im Ganzen veraltete Bedeutung, welche aber noch einige Ueberbleibsel zurückgelassen hat. — Als ein Neutrum, lustige, spashafte Bewegungen machen, und im weiteren Verstande scherzen; eine veraltete Bedeutung. Im Oesterreichischen ist pakschierig noch possierlich. Kero übersetzt Scurrilitas durch Skerin, Skeru, im Englischen ist jeer, scherzen, spotten. Das Lateinische Scurra und unser Scherz und Schurk gehören, allem Ansehen nach, zu dieser Verwandschaft. — (1) Als ein Activum (a) Jemanden scheeren, im ge-

meinen Leben, ihn schrauben, aufziehen. Mancher will geschoren seyn.

Und wer nicht schiert, der wird geschoren,
So bald er nur den Rücken dreht,
Günther.

Frisch und Wachter sehen diese Bedeutung sehr unwahrscheinlich von scheeren, tondere, an, weil die Abscheerung der Haare ehedem eine verächtliche Strafe war. Im Englischen ist Scorn und im Italienischen Scherno, Verspottung. — b. Jemanden scheeren, ihn ohne Noth und Nutzen gleichsam nur zur Lust plagen und beunruhigen; auch nur in den gemeinen Sprecharten; auch eigentlich ihn zur Lust gewaltsam hin- und herstoßen, wenn es hier, nach Adelung, nicht durch den herben Zischlaut aus sehr und sehren in versehren gebildet ist. Die Unterthanen scheeren, sie plagen und drücken. Laß mich damit ungeschoren. Ich bin mit ihm geschoren, geplagt. Ingleichen im weiteren Verstande. Das scheert, im gemeinen Leben schiert, mich nichts, das kümmert mich nicht, geht mich nichts an. Was schiert das dich? was bekümmert es dich. Alle nur in den niedrigen Sprecharten. Die Scheererey ist daselbst eine Sache, welche uns unnöthige, verdrießliche Mühe macht. Frisch gedenkt auch der ehemaligen Schoristen auf den Universitäten, welche die neu Ankommenden zu plagen sich berechtiget hielten. In den gemeinen Sprecharten hat man in dieser und der vorigen Bedeutung das Iterativum schurigeln, s. dasselbe. — 3) Reißen, schneiden, spalten, theilen ꝛc., eine gleichfalls sehr alte Bedeutung, zu welcher Scharte, Scherbe, Scherf, Sarter, Zerter, zerren, scharf, schürfen, das Böhmische Serra, das Schwedische Skaera, hauen,

schneiden, das alte Französische scirer, in dem heutigen dechirer, und ohne Zischlaut kerben, der Gehren, das Griechische κείρειν, und andere mehr gehören. Ueberhaupt findet man es von allen Arten des Theilens, Schneidens, Verletzens ꝛc., bei welchen sich ein diesem Worte angemessener Laut gedacht werden kann; s. die Scheere. Im Deutschen kommt es besonders in folgenden Fällen vor. (1) Essen und fressen, als ein Neutrum, jedoch nur in einigen Niederdeutschen Gegenden, z. B. in Dithmarsen. Wacker scheeren können, wacker essen. Das Vieh scheert die Wiese, wenn es selbige kahl frißt. — (2) Mähen, in der Landwirthschaft einiger Gegenden, besonders von dem Abmähen des Grases. Daher sind in einigen Gegenden einschürige, zweischürige Wiesen, welche des Jahres einmal oder zweimal gemähet werden können. Im Schwedischen ist skaera und im Englischen shear gleichfalls mähen, und in der ersteren Sprache Skära. Die Sichel und Skörd, die Erndte. — (3) Mit einem Messer horizontal über eine Fläche wegfahren, um die hervorstehenden Haare, Wolle ꝛc. wegzunehmen; wo die Onomatopöie unleugbar ist. Mit dem Scheermesser scheeren. Sich den Kopf kahl scheeren lassen. Vom Barte, den Bart scheeren, ist es nur in der niedrigen Sprechart üblich, so wie die meisten davon herrührenden Zusammensetzungen und Ableitungen, z. B. Bartscheerer, Scheerbecken ꝛc. In den anständigen Sprecharten braucht man dafür die ausländischen balbieren und rasieren. Sich eine Platte scheeren lassen. Figürlich, doch auch nur in den niedrigen Sprecharten: ich weiß nicht wie ich da geschoren bin, wie ich in diesem Falle daran bin; der Wirth

scheert oder schiert seine Gäste, wenn er sie zu viel bezahlen läßt. In dieser Bedeutung schon bei dem Kero intensive skerran, im Englischen shear, im Niedersächsischen gleichfalls scheeren. (4) Mit der Scheere auf ähnliche Art horizontal über eine Fläche fahren, um alle hervorstehende weichere Theile an derselben wegzunehmen. Sich den Kopf kahl scheeren, wenn es gleich auf diese Art mit der Scheere geschieht. Jemanden über den Kamm scheeren, bedeutete ehemals, wie es in den alten deutschen Sprichwörtern erklärt wird, Jemanden unter dem Scheine der Liebkosung, der Schmeichelei zu schaden suchen. Aber, alle über einen Kamm scheeren ist noch jetzt im gemeinen Leben, alle auf einerlei Art behandeln, einem wie dem andern begegnen. Einen Hund scheeren, ihm mit der Scheere die Haare nahe an der Haut wegnehmen. So auch die Schafe scheeren. Er hat sein Schäfchen geschoren, sagt man von einer Person, die bei einer Sache ihren Vortheil gemacht hat. Auch das Beschneiden der Hecken mit einer großen Scheere wird das Scheeren genannt; wenigstens sagt man im Mittelworte geschorne Hecken. Wenn die wollenen Tücher von dem Stuhle des Webers kommen, werden sie von dem Tuchscheerer mit der großen Tuchscheere geschoren, wozu eigentlich eine dreifache Arbeit gehört, deren jede ihren eigenen Namen hat; s. weiter unten. — (5) Theilen, einen Unterschied machen, ausnehmen, lauter im Hochdeutschen veraltete Bedeutungen, welche aber noch in einigen Provinzen vorkommen. Im mittleren Latein ist carrire, theilen, und im Lettischen skirru, absondern, wohin ohne Zischlaut auch das Lateinische Intensivum secernere gehört. Wer da wollte scheeren, einen Unterschied

machen, in einer alten Reim=Chronik in den Script. Brunsu. nach dem Frisch. Dar quomen aegen de Oster Heren Unde begonden sek dar scheren, sich zu theilen, eben daselbst. Ausscheeren ist daselbst eine Ausnahme machen. Im Niedersächsischen ist scheeren und schoren noch jetzt, scheiden, absondern, durch eine Zwischenwand theilen, daher Schorels daselbst eine solche bretterne Zwischenwand, und Schorten, abgetheilte Fächer bedeutet. Ebendaselbst ist scheeren und schieren auch zutheilen, und Schierung, ein zugetheiltes Ding, ein zuerkannter Theil, besonders das Jemanden zur Unterhaltung zugetheilte Stück eines Deiches. Unser bescheeren hat diese Bedeutung gleichfalls noch. — 4) Ausspannen, besonders von seidenen Fäden ꝛc., welche Bedeutung von dem Begriffe der Bewegung und Ausdehnung in die Länge abstammt und womit das Lateinische Series verwandt ist. S. I. Schar. Eine Linie, ein Seil scheeren, heißt noch durch ganz Niedersachsen, ein Seil ausspannen, wo es in manchen Gegenden auch schieren lautet. Die Kattunweber schieren daher, wenn sie von jeder Spuhle einen langen Faden eine Strähne auf den Scheerrahmen aufhaspeln, und in manchen Gegenden wird das Aufziehen des Garnes bei allen Arten der Weber scheeren genannt, da denn die Anscheere oder Scheerung, Niedersächsisch Scheering so viel als der Aufzug ist. Ein Tuch ist auf 36 Ellen geschoren, wenn der Aufzug so lang war. Manche Sprachforscher, denen diese allgemeine Bedeutung des Ausspannens unbekannt war, haben diesen bei den Webern üblichen Gebrauch als eine Figur von scheeren, theilen, angesehen. So auch das Scheeren in allen obigen Fällen. Das in eini-

gen Gegenden übliche Scheerung, ein beschei-denes zugemessenes Theil, ingleichen der Aufzug eines Gewebes, ist nicht das Verbale, sondern ein eigenes, vermittelst des Suffixi — ing oder ung gebildetes Hauptwort. Es giebt außer den oben angeführten Fällen in den Mundarten noch mehrere, in welchen dieses Zeitwort gebraucht wird; dahin gehört z. B. das Dithmarsische scheeren, den Koth von sich geben, und Schor, Koth, und das Oesterreichische scheeren, für schaben, daher die kleinen Steckrüben daselbst Scheerrübel genannt werden. Unser scharren ist das Intensivum davon, so wie auch scheuern damit verwandt ist. Im Schwedischen ist skaera gleichfalls reinigen. Ueberhaupt ist dieses Zeitwort eines von denjenigen, welche in ihren Veränderungen und Verwandten durch alle Selbstlaute durchgehen, als deutlicher Beweis, daß diese in sehr vielen Fällen für völlig gleichbedeutend gehalten werden; die Schar, scheeren, scheuern, du schierst, Nieders. schieren, geschoren, Schur Feuer schüren ꝛc.

Das Scheeren der Tücher bei den Tuchbereitern. Das aufgerauhete Tuch muß von seiner ungleichen Wolle befreit und demselben ein gerader Strich durch den Schnitt gegeben werden. Je feiner das Tuch ist, um so dichter ist die Wolle auf seiner Oberfläche und desto sammtartiger und glänzender ist auch das Tuch nach der Presse und Zurichtung. Das Tuch wird zu verschiedenen Malen gerauhet und daher auch geschoren, nämlich aus dem ersten Wasser oder Haarman, aus dem zweiten, dritten, auch wohl aus dem vierten Wasser. Bei allen Arten der Scheerung sind die nämlichen Handgriffe folgende: Wenn der Scheerer sein Tuch scheeren will, so breitet er es nach sei-

ner Länge auf dem Scheertisch nach der Breite des letzteren aus, und derjenige Theil des Tuches, der jedesmal auf dem Tische liegt, heißt eine Tischbreite. An den beiden Kanten des Tisches wird die Tischbreite an jeder Saalleiste mit einem starken Pinthaken auf dem Tische selbst aber an jeder Saalleiste mit sechs kleinen Scheerhaken befestiget. Durch diese Haken spannt der Scheerer die Tischbreite glatt aus, damit ihm die Falten beim Scheeren nicht hinderlich seyn. Dann bürstet ein Scheerer die Wolle des Tuches mit einer Bürste auf. Zwei Tuchscheerer legen nun ihre Scheeren auf das Tuch, der eine neben der obern Saalleiste, der andere aber in der Mitte der Tischbreite, gerade in die Mitte. Die Scheere wird folgendergestalt aufgelegt. Da der Lieger beständig auf dem Tuche liegt und der Läufer bei dem Scheeren stets gegen den Lieger bewegt werden muß, so sind zu diesem Zwecke an der Scheere folgende Stücke angebracht. Auf dem Lieger ist ein Stück Holz angeschraubt, so die Wanke genannt wird, an welcher ein Riemen oder ein Zügel befestiget ist, der die Wanke mit dem Stenzel, ein anderes Stück Holz, vereiniget. Der Stenzel hat einen Kerb oder eine Rinne, die an den Rücken des Läufers gesetzt wird; mithin ist der Zügel auf den beiden Blättern der Scheere zwischen der Wanke und dem Stenzel ausgespannt, und wenn der Scheerer den Stenzel an seinem Stiele mit der Hand hinabdrückt, so preßt er hierdurch den Läufer gegen den Lieger und die Scheere schneidet. Der Bogen der Scheere treibt aber wegen seiner Schnellkraft den Läufer wieder zurück. Der Scheerer bewegt die Scheere an dem Stenzel mit einer Hand, mit der andern aber hält er dieselbe an der einen Stange fest. Dieserhalb ist an der einen Stange

des Liegers innerhalb entweder eine Leier oder eine Bilge befestiget. Die Bilge wird bloß an den Läufer, die Läufer aber zugleich hinten an die Stange des Liegers angebunden und der Lieger ist mit 70 bis 80 Pfund Bley beschwert. Der Scheerer bedient sich nun der Bilge oder der Leier, nachdem es ihm bei jeder Scheere am bequemsten ist. Jeder Scheerer hält und regiert beim Scheeren mit der rechten Hand die Scheere an der Bilge oder Leier und mit der linken Hand bewegt er den Stenzel. Durch das letzte erreicht er eine doppelte Absicht. Erstlich wird der Läufer gegen den Lieger bewegt und die Scheere schneidet hierdurch die langen aufgebürsteten Haare ab; zweitens rückt auch der Liger und die ganze Scheere langsam und nach und nach bei jeder Bewegung des Stenzels hinab. Die Neigung des Scheertisches befördert dieses Hinabsinken des Liegers; allein er kann nicht zu stark sinken, da er nicht allein mit einer Last von 70 bis 80 Pfund beschwert ist, sondern ihn auch die rechte Hand des Scheerers regiert. So rückt der Lieger bei jeder Bewegung des Stenzels etwa um eine halbe Linie breit weiter fort. Auf diese Art scheert der eine Tuchscheerer von der Saalleiste bis zur Mitte der Tischlänge, der andere aber von dieser Mitte bis zur untersten Saalleiste. Wenn eine Tischlänge geschnitten ist, so bürstet man mit einer Bürste wieder die Wolle zu, wodurch sich die Wolle wieder auf das Tuch niederlegt. Die Tischlänge wird nun abgenommen und eine neue übergesetzt. Jede Tischlänge muß aber auf gleiche Weise behandelt werden, und ein 30 Ellen langes Tuch enthält 45 Tischlängen, da der Scheertisch $1\frac{1}{2}$ Fuß breit ist. Bei der ganzen Arbeit muß sich ein Scheerer nach dem andern richten, daß beide gleich stark scheeren.

Das Scheeren der Tücher zu Eupen geschieht auf folgende Weise: Ein feines Tuch wird auf jeder Seite, auch wohl nur auf der rechten Seite 1 bis 2 Schnitt aus den Haaren geschoren, nachdem es nämlich vorher gerauhet worden. Nach dem Rauhen erhält es noch 2, 3, 4, 5 bis 6 Schnitt, je nachdem das Tuch stark ist. Ein gewöhnliches Tuch wird hingegen, nachdem es fertig geknätet ist, mit zwei bis drei Schnitten auf der rechten Seite und einen auf der linken Seite fertig geschoren. Die Drap de Dames erhalten ein bis zwei Schnitte auf der rechten und einen auf der linken Seite. Man richtet sich hier überhaupt nach der Beschaffenheit des Tuches, ob es viel oder wenig Schnitte vertragen kann. Es ist aber besser, wenn es einen Schnitt mehr, als weniger vertragen kann. Man muß auch scharfe oder stumpfe Ausstreicheisen haben und dazu nehmen, womit man die Haare ausstreicht, ehe es geschoren wird, nachdem das Tuch schwach oder stark ist. Es kommt auch viel darauf an, zu welcher Farbe das Tuch bestimmt ist; denn soll dieses eine helle Farbe bekommen, so darf es nicht so kurz geschoren werden, als ein Tuch zu einer dunklen Farbe; auch wird ein feines Tuch allemal kürzer geschoren, als ein geringeres, oder eins, das man stark im Rahmen ziehen will. Wenn zwei Mann scheeren, so muß beim Mantelende angefangen werden, dann am Hinterende, weil eine Scheere oft mehr, als die andere abnimmt, wodurch es also egal geschoren wird. Ein Mann kann in einer Stunde 5, 6, 7 bis 8 Tische oder $2\frac{1}{2}$, 3 bis $3\frac{1}{2}$ Ellen vom 2 Ellen breiten Tuche scheeren, vom $\frac{9}{4}$ bis $\frac{10}{4}$ breiten aber nur drei bis vier Tische. Zwei Mann können eilf und neun Viertel breite, 6, 7, 8 bis

9 Tische, acht Viertel breite, 8, 9, 10 bis 11 Tische in einer Stunde scheeren. Wenn ein Tuch gut geschoren seyn soll, so muß es keine Kerben haben, welches Streifen sind, die weniger, als das andere Tuch verloren haben, und keine Bankerotte, wenn nämlich bei jedem Tische etwa Haare gar nicht geschoren werden. Es ist auch ein Vortheil, wenn die Scheerer stark mit der Scheere aufsetzen, daß viele Haare auf einen Schnitt davon gehen, welches ohnehin auch einen Schnitt erspart. Zu Ende des verwichenen Jahrhunderts erhielt ein Mann 14 Mark 4 Buschen Tagelohn. Ein Tag besteht aus 12 Stunden, früh um 5 Uhr wird angefangen. Mittags haben sie eine Stunde frei und dann arbeiten sie bis acht Uhr des Abends. Nach jeder Stunde haben sie fünf Minuten Ruhe. Sobald das Tuch fertig geschoren und recht trocken ist, so wird es gewogen, um zu sehen, wie viel es verloren und ob der Tuchmacher etwas davon entwendet hat. Ein 2400 Tuch wiegt in Eupen gewöhnlich 80, 85, 90 bis 92 Pfund ein 3000 bis 3200 Tuch 75 bis 80 Pfund.

Das Scheeren zur streifigen Kette bei dem Seidenwirker. Hierbei muß der Weber genau berechnen, wie viel Haupt- und Nebenborten in seiner Kette geschoren werden müssen, um die verlangte Schattirung seiner Streifen heraus zu bringen. Nach dieser Berechnung stellt er die Bobinen mit der darauf gespulten Seide auf seinen Cantre auf. Da es nun verschiedene Streifen in einem Zeuge giebt und daher sehr viele Spulen mit Seide erfordert werden, so wählt er sich einen solchen Cantre der vielseitig ist und daher mehrere Reihen Spulen aufstellen kann. Kann er an einer Seite alle Spulen zu einem Streifen mit ihren Haupt- und Nebenfarben aufstellen, so

ist es für ihn bequem, und er hat nicht nöthig beim Scheeren eines Streifens abzubrechen. Er ordnet seine Spulen so, daß sowohl die Hauptfarbe, als auch die Nebenfarben oder Schattirungen der Hauptfarbe, an ihre gehörige Stelle gesteckt werden. Ist der Streifen ein offener Schatten, so müssen aber erst die helleren Farben, nach der Mitte zu immer die dunkleren, und recht in der Mitte die Hauptfarbe, von hier aus nach unten zu aber immer wieder hellere Farben aufgesteckt werden. Kann er nicht auf einmal alle zu einem Streifen gehörige Spulen aufstecken, so muß er abbrechen. Er kann nur den halben Streifen scheeren und muß Theilweise die Streifen scheeren, wenn er mit dem einen Theile an der einen Seite des Cantres fertig ist, zu dem andern Theile auf der andern Seite die Spulen nach der getroffenen Ordnung aufstellen, dann die Faden von der ersten Seite abbrechen und an dieser fortscheeren, so auch, wenn er gezwungen ist mehrere Theile zu scheeren, sich auf mehreren Seiten die Rollen aufstecken und scheeren. Hier kommt es nun auf seine Einsicht und Ueberlegung an, wie die Rollen mit der Seide geordnet werden müssen, damit er zu gehöriger Zeit abbreche und wieder fortscheere. Kann er mit einmal die halbe Streife scheeren, so braucht es weiter keine Umstände, er hat die Spulen bis zur Mitte des Streifens aufgesteckt, gerade herab und wieder hinauf, und erhält dadurch den ganzen Streifen, wie er denn auch größtentheils zur Bequemlichkeit nur jederzeit so viel Spulen aufsteckt, als zum halben Streifen erforderlich sind, weil das Hinab- und Hinaufscheeren ihm den ganzen Streifen bildet; denn die verschiedenen Schatten sind bei einem offenem Schatten von beiden Seiten der mittleren Hauptfarbe gleich, folglich kann

er durch die Hälfte von Spulen durch das Hin- ab- und Hinaufscheeren den ganzen Streifen erhalten. Ist der Schatten geschlossen, so macht er es eben so; denn der hellste Schatten verliert sich in der Mitte. Die dunkelste Hauptfarbe fängt den Streifen an und schließt auch denselben. Mit allen anderen Vorfällen macht er es eben so, wie bei dem offenen Streifen, er theilt seine Spulen auf den verschiedenen Seiten des Cantre ein, bricht ab, wenn es nöthig ist, und macht es eben so, wie bei den Streifen mit offenen Schatten. Da es aber in einem streifigen Zeuge Streifen von verschiedener Breite und von verschiedenen Farben giebt, so muß er, wenn es seyn kann, entweder an der einen Seite, oder wenn er nicht dazu Platz hat, an mehreren Seiten sich die anderen Streifen auf nur gedachte Art ordnen, und wenn er einen fertig geschoren, die Faden abbrechen und zu den andern übergehen, solche nach der Ordnung, wie sie nach dem Muster folgen, auf gedachte Art scheeren, und wenn er alle durchgeschoren hat, solche abbrechen und zu dem ersten übergehen. Dieses wiederholt er so oft, als es ihm sein Muster vorschreibt, bis er das ganze Muster durchgeschoren hat. Noch muß hier angemerkt werden, daß wenn Faden der zweiten Scheerung von solcher Farbe unten sind, die im Ganzen zu den oben erstgeschornen gehören, er solche bei dem Hinaufscheeren zu diesen obersten umstürzen muß, das ist, er drehet sie bei dem Einlesen des Kreuzes um, daß die obersten unten, und die untersten oben, zu denen sie gehören, kommen. Da er bei dem Ordnen der Spulen berechnet haben muß, wie viele Rieth und wie viele Fäden zu einem Streifen gehören, so muß er dieses nach Gängen bestimmen und bei dem Scheeren so viele Gänge, als nöthig ist, schee-

ren, welches ihm viel Schwierigkeit macht und nur seine lange Erfahrung macht es ihm leicht, weil er, wenn eine Stelle nur von wenigen Faden einer Farbe vorhanden ist, und er dennoch die Anzahl der Gänge hervorbringen muß, bald da, bald dort abbrechen muß, und diese so lange herauf und herunter scheeren, bis er die verlangten Gänge hervorgebracht hat, und alsdann erst wieder zu einer andern Farbe übergehen ꝛc. Bei jedem Hinab- und Hinaufscheeren muß er auch allemal das Kreuz sowohl oben, wenn er herunterscheert, als auch unten, wenn er hinaufscheert, einlesen, weil sich jedesmal zwei einfachen oder doppelten Faden durchkreuzen müssen, indem diese Durchkreuzung bei dem Weben das Fach macht.

Das Scheeren der Strümpfe bei dem Strumpfwirker. Nach dem Rauhen, wird der Strumpf, welcher geschoren werden soll, auf eine 1 Fuß lange hohle hölzerne Walze gelegt, die mit einem alten Strumpf überzogen ist, damit der neue eine weiche Unterlage habe. Auf dem Strumpf und der Walze liegt die Scheere unbeweglich nach der Länge der letzteren. Die Scheere hat der Strumpfstricker mit einem Riemen an den Leib geschnallt; denn er steckt einen Ring an den Griff der Scheere durch ein Loch des Riemens, welchen er um den Leib trägt, und hinter dem Riem, nach dem Leibe zu, einen Pflock durch den gedachten Ring, und giebt hierdurch der Scheere eine sichere und haltbare Lage. Beim Scheeren steckt er in die Aushöhlung der Walze eine Hand, bewegt mit der Walze den Strumpf gegen die Scheiden der Scheere und setzt bloß die eine Klinge der Scheere mit der Hand in Bewegung, so daß die Scheere die erhöhete Haare abschneidet. Bei dem Rauhen wird von der Spitze nach der Stulpe

des Strumpfes zu gerauhet; beim Scheeren geschieht aber das Gegentheil, nämlich von der Stulpe nach der Spitze zu. Jede breite Seite des Strumpfes wird besonders, aber nur einmal, geschoren; zuletzt werden die abgeschornen Haare mit einem Besen von Reisstroh abgebürstet; denn dieses giebt auf den Strümpfen keine Streifen.

Scheeren, im Schiffbau, heißt ein Schiff von Richtspanten und an dieselben befestigten Senten errichten, ungefähr so, wie der Zimmermann zu Lande ein Haus errichtet. Man braucht es auch von den Planken, und dann heißt: die Planken eines Schiffes scheeren, so viel, als die Richtung der Gänge von vorne nach hinten und wie sie gegen einander vorschießen sollen, anordnen.

Scheerenassel, Scolopendra forficata, eine Art Asseln, welche an den Füßen mit Scheeren versehen sind.

Scheerengeläute, das Geläute vermittelst einer Scheere. Um dieses zu bewerkstelligen, nehme man einen Faden von vier bis fünf Ellen Länge, binde an dessen Mitte eine Scheere und wickle hierauf die beiden Fadenenden um die Mittelfinger der Hände, nämlich an jeden Finger das eine Ende des Fadens. Jetzt steige man auf eine hohe Bank und so stehend stecke man die beiden Mittelfinger welche den Faden tragen, in beide Ohren, indessen man den Faden hin und her schlenkert, damit die Scheere hier oder da anstoße oder irgendwo anschlage. Durch diese Bewegungen vernimmt man ein Getöse und Gesumme, als ob eine Glocke geläutet würde, indem die Bebungen von der anstoßenden Scheere durch die Schwingungen des Fadens dem Ohre übertragen werden.

Scheerenglied, Scheerglied, Seilhaken, Klobenring, Kloben, Klobenglied, ein als Ket-

tenglied gestaltetes Eisen, welches man bei den Wassermaschinen gebraucht, wenn an einer Kette ein Glied springt, um solches zerbrochene Glied sogleich mit diesem Scheerenglied zu ersetzen und die Kette wieder ganz zu machen.

Scheerenschleifer, ein Professionist, der Messer und Scheeren, wenn solche stumpf geworden, wieder scharf schleif. Die Franzosen machen einen Unterschied mit demjenigen Scheerenschleifer, der mit seiner Schleifmaschine auf den Straßen herumzieht, seine Dienste anzubieten, und demjenigen, der sein Handwerk nur zu Hause betreibet. Ersteren, nennen sich Gagne-petit und Letzteren Remouleur. Die Instrumente die sie sich beim Schleifen bedienen, s. unter Messerschmid, Th. 89. S. 252 u. f.; wo auch die Schleifmaschine oder das Schleifrad vorkommt.

Scheerenschmid, ein Zweig vom Messerschmid, der selten als ein ordentlicher Professionist in den Städten wohnt, sondern sich nur auf Messerfabriken befindet, woselbst es seine vorzüglichste Beschäftigung ist, bloß Scheeren zu schmieden und zu verfertigen, wovon er auch insbesondere den Namen erhalten hat.

Scheerenschnitt, in der Wundarzneikunst, ein Schnitt bei einer Wunde, welcher mit der Scheere verrichtet wird. Alle schneidende Instrumente wirken auf eine doppelte Art. Der Meisel, der Säbel, im Fall der Hiebwunde, wirken bloß durch den Druck, indem sie die äußeren Fasern so stark auf die inneren drücken, daß sie reißen. Das Bistouri und alle schneidende Instrumente wirken wie eine feine Säge, deren Schneide aus kleinen Zähnen besteht, indem man sie über die zu trennenden Theile hin und herzieht. Bei einiger Aufmerksamkeit wird man finden, daß die Scheeren auf beiderlei Art

wirken; denn sie drücken und machen, wenn man sie öffnet und wieder schließt, mit ihrer Spitze nicht eine gerade Linie, sondern einen Theil eines Zirkels, und weichen etwas zurück, so sehr man es auch zu verhindern sucht. Aus dieser Wirkungsart wird der Grund hergenommen, daß die Scheere dem Bistouri weit nachzusetzen ist, daß letzteres einen weit reineren Schnitt mache und weit weniger Schmerzen verursache, daß es mit seiner feinen Schneide auf die zu trennenden Theile mit der kleinsten Ueberfläche einer mathematischen Linie, daß hingegen die Scheere langsamer wirke, weil ihre Blätter die zu trennenden Theile mit einer breiten Ueberfläche berührt, sie folglich quetschen, zerreissen, ja kauen muß. Wenn man die Folgen der Scheerenschnitte unterdessen mit einer genauen Aufmerksamkeit prüft, so wird man finden, daß sie sich nicht heftiger entzünden und leichter in Eiterung übergehen, als die Schnitte mit den Bistouris. Es giebt wirklich Gelegenheiten, wo es scheint, daß die zu trennenden Theile mehr Gewalt von einem Bistouri, als von einer Scheere leiden. Man versuche es einen gespannten Zwirnsfaden mit einer Scheere zu durchschneiden und man wird finden, daß ihn die Scheere geschwinder und leichter durchschneidet, als das Bistouri. Immer muß man aber in solchen Fällen ein gutes Bistouri gegen eine gute Scheere halten. Auch will es nichts sagen, daß man sagt: Die Scheere zerreisse und quetsche die Theile; denn genau betrachtet zerreißt sie das Bistouri auch und spannt sie, indem es wie eine Säge wirkt, und Druck und Spannung haben einerlei Wirkung. Da übrigens die Scheeren beiderlei Wirkungsart haben, das heißt, zum Theil durch Druck und zum Theil wie eine Säge wirken, sollte es nicht glaublich seyn, daß ein Instru-

ment dieser Art stärker, leichter und geschwinder wirkt, als ein Instrument, welches nur auf einerlei Art wirkt. Uebrigens versteht es sich, daß die Wahl zwischen beiden Instrumenten eines Theiles von der Bequemlichkeit und der Gestalt des schneiden Instrumentes und des Theils der durchschnitten werden soll, andern Theils von der Dicke des Theils der durchschnitten werden soll oder von der Mehrheit derselben, die auf einmal getrennt werden sollen, abhängt. Nur wenn der Theil mehr oder weniger dünn ist, findet der Gebrauch der Scheere statt, denn die Scheere muß den Theil, den sie faßt, auf einmal durchschneiden, und dies kann sie nicht, wenn der Theil dick ist; aber auch das Bistouri durchscheidet dicke Theile nicht auf einmal, sondern es muß zu wiederholten Malen angesetzt werden. Gute Scheeren müssen immer kurze und lange Griffe haben, wenn man gut mit ihnen schneiden soll. Daher giebt man den Blättern ein Drittheil von der ganzen Länge der Scheere. Damit ihre Blätter leicht und gut aufeinander laufen, sollte man dieselbe kurz vor dem Gebrauche mit ein wenig Oel bestreichen, um ihnen einen leichten Gang zu verschaffen. Man faßt die Scheeren verschiedentlich an, wobei es aber nicht sowohl auf Regeln, als auf eigene Empfindung, Bequemlichkeit und Gewohnheit ankommt, und nachdem ein härterer oder weicherer Theil durchschnitten werden soll. Bei dem Schneiden kommt es nicht allein auf die Gewalt und den Druck an, sondern man muß, damit sich die Blätter im Schnitt nicht wenden, den Körper mit der bis nahe ans Gewinde geöffneten Scheere fassen und mittelst der Finger die Blätter im Schnitte dergestalt wenden, daß ihre Schneiden nahe an einander gedrückt werden und sich folglich nicht so leicht von einander entfernen.

Nimmt man sich beim Schneiden nicht in Acht und zieht die Scheere während desselben etwas zurück, so macht man den Schnitt schmerzhaft, oder kneipt, und durchschneidet nicht. Wenn man einen gewissen bestimmten Schnitt von einer vorgesetzten Länge machen will, so legt man, um zu verhüten, daß die Scheere nicht tiefer schneidet, als man will, den Zeigefinger in einer näheren oder geringeren Entfernung zwischen ihre Aeste nahe ans Gewinde, je nachdem man die Scheere sich mehr oder weniger schließen lassen will. In folgenden Fällen sind die Scheeren brauchbar, nothwendig und nicht selten dem Bistouri vorzuziehen. 1) Bei weichen, welken, schlaffen, dünnen und häutigen Theilen. — 2) Bei unruhigen Kranken z. B. bei Kindern, wo das Bistouri leicht etwas verletzt, zum Voraus gesetzt, daß die Art des Schnittes den Gebrauch der Scheere zuläßt. — 3) Wenn beim Gebrauch des Bistouris eine Hohlsonde nöthig ist, und der Wundarzt die linke Hand nicht frei hat, womit er die Hohlsonde halten kann. — 4) In allen Fällen, wo man will, daß der Schnitt stärker eitern soll, wie z. B. bei den Schußwunden, Fisteln, Geschwüren. — 5) In Fällen, wo bei gequetschten Wunden und Zerreißungen gequetschte Lappen und halb abgesonderte Theile abzunehmen sind. — 6) Bei der Eröffnung der Brandblasen. — 7) In Fällen, wo wildes schwammichtes Fleisch oder andere Auswüchse wegzunehmen sind. — 8) In manchen andern Fällen, wo bloß die örtliche Beschaffenheit des Theils, auf welchen der Wundarzt operiren soll, den Gebrauch der Scheere nothwendig macht, z. B. wenn der widernatürliche lange Zapfen abgeschnitten oder das Zungenband eingeschnitten werden soll. Bei Einschnitten in die Haut muß

man sich der Scheere so selten, als möglich, bedienen und die Abcesse nicht mit einer Scheere erweitern, ausgenommen, wenn die Haut sehr dünn, welk, und verdorben ist, folglich der Schnitt keine starken Schmerzen erregt.

Jetzt noch Einiges von dem Gebrauche der Scheere in besonderen Fällen. Am Kopfe kann man sich der Scheere vorzüglich zur Wegnehmung der schwammichten Auswüchse, die bei Kopfwunden, die eine große Oeffnung in den Hirnschädel verursachen, zuweilen aus der harten Hirnhaut hervorwachsen, bedienen. Die Hohlscheeren sind dazu am bequemsten; nur muß man sich hüten, die Hirnhaut damit niederzudrücken oder aufwärts zu ziehen. Ist Eiter vorhanden oder ausgetretene Feuchtigkeit, so muß man erst mit der Lanzette einen Stich machen und diesen dann mit der Scheere erweitern. Zerrissene oder sonst getrennte Ohrlappen werden mit der Scheere rund gemacht und dann wie die Haasenscharte vereiniget. Auch die widernatürliche Vereinigung der Augenlieder läßt sich mit einer kleinen Scheere trennen, wenn man sich nach Herrn Richter's Art nicht eines kleinen, feinen, schmalen Scalpels, mit einer stumpfen kurzen, sondenartigen Spitze, bedienen will, dessen Rücken man bei der Operation nach dem Augapfel hindreht. Bei der Auswärtskehrung der Augenlieder schneidet man die Falte, welche die aufgeschwollene innere Haut der Augenlieder bildet, am bequemsten mit der Scheere ab. Auch die Warzen, die widernatürlich aufgeschwollene Thränenkarunkel und andere Auswüchse an den Augenliedern lassen sich meistens bequemer mit der Scheere, als mit dem Bistouri wegnehmen. Bei der Ausziehung des grauen Staares ist man zuweilen genöthiget, den Schnitt in der Hornhaut

mittelst einer kleinen Scheere zu erweitern und bei der Ausrottung des Augapfels läßt sie sich mit gleich großem Nutzen, wie das gebogene Scalpel brauchen. Nasenpolypen, die nicht weit von der Oeffnung der Nasenlöcher festsitzen, kann man mittelst einer Scheere nahe an ihrem Fuße abschneiden, wenn man sie zuvor mit einer Zange so stark als möglich aus dem Nasenloche hervorzieht. Bei zusammengewachsenen Lippen des Mundes läßt sie sich mit gleich gutem Erfolge, wie das Bistouri anwenden. So auch bei der Haasenscharte, und wenn diese doppelt, das Mittelstück klein, oder wenn sie bis in ein oder das andere Nasenloch dringt, muß sie vorzugsweise vor dem Bistouri angewendet werden. Fleischschwämme auf der inneren Seite des Backens, widernatürliche Bänder, die sich an die inneren Theile des Mundes befestigen, werden am besten mit einer stumpfspitzigen und langblättrigen Scheere ausgerottet und durchschnitten. Der Zapfen und die schwammichten Auswüchse und Geschwülste der Mandeln auszurotten, sind alle dazu erfundene Instrumente unnöthig, indem die Scheere hinreicht. Bei der Oesophatogomie oder dem Ausschneiden der Speiseröhre, kann man allenfalls die erste Oeffnung, die man mit dem Bistouri in die Speiseröhre gemacht hat, mit einer stumpfspitzigen und gebogenen Scheere erweitern. Das nämliche kann bei der Luftröhre geschehen, wenn man einen fremden Körper aus derselben ziehen will. Die Nabelschnur abzuschneiden, bei Bruchoperationen das vorgefallene brandige schadhafte Netz, die brandigen Gedärme, das faule Gekröse, ist die Scheere dem Bistouri vorzuziehen, welches auch bei widernatürlichen Bändern und Fasern, die zuweilen im Bruchsacke, im Bauchringe und

hinter demselben die vorgefallenen Theile unter sich oder an das Zwergfell widernatürlich befestigen und das Zurückbringen hindern, der Fall ist. Die Fisteln am Hintern, deren äußere Oeffnung nahe an der Oeffnung des Mastdarmes ist und ihn so entblößen, daß er gleichsam ganz frei herabhängt, spaltet man mit Nutzen einer zweischneidigen Scheere. Den Vorfall des Mastdarms, der nicht zurückgebracht werden kann, alt ist, und eine harte Geschwulst bildet, hat Percy ohne den geringsten üblen Schaden mit Seiner cheere abgeschnitten. Fremde Körper, z. B. Fischgräten, die im Mastdarme nahe hinter der Oeffnung des Hintern in die Queere liegen und nicht ausgezogen werden können, sucht er mit einer stumpfspitzigen Scheere zu zerschneiden und in zwei Stücke zu zertheilen. Die Beschneidung der Vorhaut läßt sich mit einer Scheere am bequemsten verrichten, da man bei dem Gebrauche der Bistouris oft nicht verhindern kann, daß die innere Haut, wenn die äußere durchschnitten ist, sich zurückzieht und folglich der Schnitt ungleich wird. Auch zu der Operation der Phymosis läßt sich eine Scheere gebrauchen, das Blatt, welches man einbringen will, muß aber dünn und stumpfspitzig seyn. Zuweilen ist die Oeffnung so klein, daß sich weder Scheere noch Bistouri einbringen läßt. Wenn man Spalten in der Vorhaut vereinigen will, macht man ihre Ränder mit einer Scheere wund. Die widernatürlichen großen Nymphen und die zu lange Clitoris stumpft man mit einer Scheere ab. Die widernatürlichen Bänder und Häute, die zuweilen in der Mutterscheide beobachtet werden, durchschneidet man mit einer Scheere. Bekanntlich findet man zuweilen die Gebährmutter mit Steinen angefüllt. Nach Louis Rath soll man in solchen

Fällen den Muttermund mit einer Scheere spalten, um die Steine ausziehen zu können. Smellin verwirft bei todten Kindern im Mutterleibe den schneidenden Haken und will die Frucht mit einer Scheere zerstücken. Auch um die abgestoßene, abgeschundene Haut von der Wunde zu entfernen bedient man sich der Scheere, und so noch in vielen anderen Fällen.

Scheerenstock, im Messingwerke, ein runder starker Klotz in die Erde gegraben, woran die große Scheere befestiget ist.

Scheerenschwanz, die gemeine Rüsseljungfer, im gemeinen Leben Scorpionfliege, Panorpa communis, Fr. la Panorpe commune, eine Art Rüsseljungfern mit durchsichtigen braungefleckten Flügeln.

Scheerer, eine Person, welche scheert, jedoch nur in dem dritten und vierten Falle der dritten Bedeutung des Zeitwortes scheeren. Ein Schaf, das verstummet für (vor) seinem Scheerer, Es. 53, 7. Fleisch, daß ich für meine Scheerer geschlachtet habe, 1. Sam. 15, 11. In dem gewöhnlichen Sprachgebrauche ist es nur in den Zusammensetzungen Tuchscheerer, Schafscheerer, Feldscheerer ꝛc. üblich.

Scheererey, von scheeren 2 (2), doch nur in den gemeinen Sprecharten, sowohl für Plackerey, muthwillige Bedrückung, als auch verdrießliche Mühe und eine Sache, welche uns unnütze und verdrießliche Mühe macht. Viele Scheererey mit etwas haben, viele verdrießliche Mühe. Das macht viele Scheererey. Das ist eine wahre Scheererey.

Scheerflocken, s. Scheerhaare.

Scheerfutter, s. Rasirzeug.

Scheergabel, bei den Tuchmachern, eine hölzerne

Gabel, deren sie sich bei dem Scheeren oder Aufziehen bedienen.

Scheergang, im Schiffsbau, der äußere Umgang des Schiffes. Man nennt auch so die langen Balken, welche dem Schiffe im Bau seine Figur oben geben helfen.

Scheergarn, Kettengarn, Zettelgarn, dasjenige Garn, woraus der Aufzug oder die Kette zu einer Tapete von hoher oder niederschäftiger Art oder auch von verschiedenen wollenen Zeugen gemacht wird. Es ist ein gut gedehntes, gleich gesponnenes Garn.

Scheerglied, s. Scheerenglied.

Scheerhaar, Scheerflocken, beim Tuchscheerer, die beim Scheeren der Tücher abgeschnittene kurze Haare oder Wolle. In Städten, wo gestäubte Papiertapeten gemacht werden, wie z. B. in Berlin, werden Scheerhaare dazu angewendet, damit, nachdem sie auf mancherlei Art gefärbt und noch besonders klein geschnitten worden, die Tapeten zu bestäuben, woraus denn das sammetartige oder wollige Ansehen auf denselben hervorgebracht wird.

Scheerhaken, ein krummer Haken, womit die Tuchscheerer das Tuch auf dem Scheertische mit den Saalleisten befestigen, damit es beim Scheeren fest ausgespannt liege.

Scheerkasten, ein, als ein Kasten mit verschiedenen Fächern übereinander versehenes Gestell, worauf die Spule mit Seide zum Scheeren des Aufzuges oder der Kette aufgestellt wird.

Scheerkind, ein Name, welchen bei den Tuchscheerern ihre Gesellen führen.

Scheerkufe, bei den Tuchmachern, die Scheerlatte.

Scheerlatte, s. Cantre, im Supplement. Bei den Leinwebern gleichfalls ein einfacher Rahmen, der

der Länge nach in der Mitte in zwei Theile getheilt ist. Die mittelste Latte, welche die Theilung macht, hat parallellaufende Löcher an der Kante, und die beiden äußeren Latten haben gleichfalls mit jenen gleichlaufende durchgebohrte Löcher. In diese Löcher werden mit ihren eisernen oder hölzernen Spillen die Spulen mit dem Garne, welches auf dem Scheerrahmen geschoren werden soll, eingesteckt, und da die Löcher der Mittellatte an der Kante eingeschnitten sind, so kann man die Spillen bequem herausnehmen und hineinstecken.

Scheerleine, im Schiffsbau, Taue von mittlerer Dicke, welche die Wände, Steuerboord und Backboord spannen und steif erhalten, besonders wenn die Puttings nachlassen. Auch kleine Leinen, welche sich in zwei und mehrere Enden theilen.

Scheerloth, im Bremischen das Senkbley.

Scheerlyntjis, Hanepot, Marticles, Martinet, Trelingage, Varangais, ist an einem Schiffe ein längliches Holz mit vielen Löchern, durch welche lauter kleine Taue gezogen sind, welches an der Bezaan-Ree, Bezaan-Mars und Boben-Blinden-Stenge mehr zur Zierrath, als zur Noth gebraucht wird.

Scheermaus, s. unter Maus, Th. 86, S. 141.

Scheermesser, beim Instrumentenmacher, ein scharfschneidendes feines Messer, womit man die Haare des Bartes abscheert. Die Klinge eines solchen Messers ist vorne breit und wird nach der Schale zu schmäler. Die Ecke vorne ist etwas abgerundet, sie hat einen sehr dicken Rücken, eine sehr feine schneidende Linie und ist von beiden Seiten ausgehöhlt. Die Klinge wird aus dem feinsten Englischen Stahl geschmiedet und es muß beim Schmieden hauptsächlich darauf gesehen werden, daß man dem Stahle keine zu starke Hitze giebt.

Nach dem Schmieden härtet man sie rothglühend in kaltem Wasser; dann mit Sandstein weiß geschäuert, auf Kohlen gelegt bis sie von selbst ohne Gebläse hafergelb anlaufen. Die Hohlkehle oder die Aushöhlung wird der Klinge auf einem dazu eingerichteten Schleifsteine gegeben, dessen Peripherie nicht breiter seyn muß, als die Aushöhlung werden soll, und folglich nur die Mitte der Klinge ausschleift. Die Aushöhlung ist beinahe um den dritten Theil einer Linie tief, von ihr kann die Schneide dünner und schärfer werden. Der kleine Bogen, welcher die Schneide beschreibt, ist bequem, sie allezeit dem Haare entgegen zu führen, und man muß bei dem Abziehen auf dem Abziehesteine diesen Bogen nicht verletzen. Ein zu dicker Rücken macht, daß man die Schneide im Abziehen gar zu sehr auf den Stein niederdrückt; daher wird bei einer jeden Schleifung zugleich der Rücken etwas dünner geschliffen. Die Schale oder das Heft des Scheermessers wird von Schildkröten, Fischbein oder Horn gemacht, besteht aus zwei Hälften, die so weit von einander stehen, daß die Schneide der Klinge in die Schale gelegt und darin verwahrt werden kann. Beide Hälften werden oben und unten mit einem Niete zusammengesetzt und die kurze Angel der Klinge mit dem obersten Niete der Schale beweglich vereiniget, so daß man die Klinge nach der Schale zulegen kann. Die Niete bedeckt man mit Rosen von irgend einem Metalle. Das gut geschliffene und polirte Messer muß vor dem Gebrauche erst abgezogen werden, damit die Schneide den größten Grad der Feinheit und Schärfe erhält. Dieses geschieht auf einem Abziehesteine. Beim Abziehen wird das Scheermesser in der rechten Hand zwischen dem Daumen und den übrigen vier Fingern

gehalten, der Daumen und der Zeigefinger drehen die Klinge auf dem mit Baumöl bestrichenen Steine. In dieser Lage wird nun die Spitze ganz flach auf das eine Ende des Steines angesetzt; nämlich erst die Ecke und dann allmählig auch die Schneide. Jetzt fährt man längst dem Steine hinab und wenn man bis zum andern Ende gekommen ist, so hält der Klingenabsatz den weiteren Strich ab. Um nun auch die andere Seite der Klinge abzuziehen, so muß der Rücken des Scheermessers den Stein gar nicht verlassen, sondern im Gegentheil dem Bogen, den die Schneide im Umwenden von einer Seite zur andern beschreibt, zum festen Mittelpunkte dienen. Man muß nämlich die Ecke des Absatzes bald auf den Zeigefinger, bald auf den Daumen verlegen. Das beständige Umdrehen macht nur die Schneide dick, sie muß nur von einem Ende bis zum andern fortgleiten. Was die Klingen anbetrifft, so sind die von Englischem Stahle verfertigten zwar gut im Schneiden, sie werden aber bald stumpf und sind daher nur zum eigenen Gebrauch für Privatpersonen tauglich; auch verlieren sie ihre Güte fast immer beim Schleifen und taugen nur so lange, als sie nicht geschliffen worden, das heißt, so lange sie nicht durch das Abziehen so weit gegen den Rücken zu sich abnutzen, daß die Schneide auf einem umzudrehenden Steine verdünnt werden muß. Es werden aber auch in Deutschland sehr gute Scheermesser verfertiget, die man dann entweder nach der Stadt, oder nach dem Meister, oder sonst nach einem darauf geschlagenen Zeichen benennt, und dadurch gleich mit ihrer äußeren Gestalt, ihrer inneren Güte und der Art ihres Schnittes bekannt ist. So hatten sonst die sogenannten **Ulmer Klingen** nach und nach die

Breite eines mäßigen Säbels bekommen; sie waren von gutem Stahle, hatten einen schönen, sanften Schnitt, der erst dann besonders recht bemerkbar wurde, wenn sie durch den Gebrauch schmäler geworden waren. Jetzt sind sie aber, ihrer Schwere wegen, außer Gebrauch gekommen. Die sogenannten Schmiderklingen führen diesen Namen von ihrem Verfertiger, der seinen Namen auf den Absatz des Angels, welcher noch vor der Schale voraussteht, eingeschlagen hat. Die Sechsklingen, welche auf dem Absatz die Zahl 6 eingeschlagen hatten, waren ehemals mehr im Gange, als jetzt. Sie sind nicht zu leicht; allein in der Güte des Stahls ist unter den Stücken große Verschiedenheit. Ihre Klingen sind kürzer, als diejenigen der andern Arten; sie haben ihre Schneide etwas mehr bauchig geschliffen, dagegen machten die Ulmer einen kaum merkbaren Bogen. Pfeifenklingen sind ziemlich guter Art. Sie liegen gut in der Hand; allein die Spitzen müssen davon vor dem Gebrauche zur Sicherheit abgenommen werden. Die Klingersche Fabrik zu Steinach bei Steyer liefert gute Scheermesser mit dem Zeichen H H, dem Fisch und andern Marken. Diejenigen Scheermesser, welche man gegenwärtig für die besten hält, sind außer den schon oben angeführten, vorzüglich die Englischen unter verschiedenen Zeichen, als Acier fondu, Cast-steel Ben gall oder G B. Sie sind leicht und von ziemlich gutem Stahle. Die Messer aus der Englischen Fabrik mit der Aufschrift: John Barber, hohl und matt geschliffen, werden auch als vorzüglich angepriesen. — Die Pariser aus der Fabrik des Herrn Farcy von gegossenem Stahle, sollen jetzt die Englischen übertreffen. Man vergleiche hiermit den Artikel Scheer- oder Barbiermesser,

unter Messerschmid, Th. 89, S. 271 u. f., wo man auch eine Abbildung dieser Messer, Fig. 5147, findet.

Scheermesserfisch, Amerikanischer, eine von Martini angeführte Fischart, welche in Amerika angetroffen wird.

Scheermesserschnäbler, Tonsor, Alea torquata, eine Art Papagayentaucher, welche die Nordsee bewohnen. Dieses Vögelgeschlecht ist sehr dumm; s. auch unter Taucher.

Scheermessersteine, s. unter Stein.

Scheermühle, bei dem Seidenwürker, die Maschine, worauf die Kette geschoren wird, welche bei andern Webern Scheerrahmen heißt. Es ist ein achtkantiges Gerüst oder ein vierfacher zusammengesetzter Rahmen von Latten, beinahe so hoch, als die Werkstätte und willkührlich weit, bald fünf bald sechs Ellen. Das ganze Gerüst ist vermittelst einiger Arme von Latten in eine starke Welle befestiget, deren oberster Zapfen an einer Latte, der unterste aber auf dem Fußboden in einer Pfanne läuft. Das Gestell läßt sich vermittelst der Welle umdrehen. Damit aber diese Umwälzung desto leichter und schneller von Statten gehe, so liegt neben dem Scheerrahmen eine solche Scheibe mit einer Kurbel, wie bei dem Scheerrahmen des Leinendamastwebers, wovon sie gleichfalls in Bewegung gesetzt wird. Ueber dem Gestelle liegt eine horizontale Latte und mit dieser hängt eine andere senkrecht, in einiger Entfernung von dem Rahmen oder der Mühle, zusammen, auf dieser läßt sich der Lenker oder Führer hinauf oder hinabschieben, und auf eben die Art, als der Klotz bei dem Scheerrahmen des Leinendamastwebers, vermittelst einer Rolle und des darauf laufenden Seiles in Bewegung bringen, und die Gänge

bei dem Scheeren gehörig leiten. S. auch unter Seidenwürker.

Bei den Tuchscheerern, ist die Scheermühle eine Maschine das Scheeren der Tücher durchs Wasser verrichten zu lassen, so daß ein Tuchscheerer vier bis fünf Tische zugleich abwarten kann. Diese Erfindung soll im Jahre 1758 zu Heytesbury in Wiltshire von einem, Namens Everet, angegeben worden und bei den Englischen Manufakturen sehr gebräuchlich seyn. Vermuthlich bleibt die Scheere unverrückt und das Tuch bewegt sich auf dem Scheertische fort; s. unter Tuchmacher, in T.

Scheerrahmen, beim Weber, ein Werkzeug oder eine Maschine, die gebraucht wird, um den Aufzug der Kette oder die Faden zu der Kette eines Zeuges aufzuwickeln und gehörig einzurichten. So wie aber die Weber verschiedene Zeuge weben, so bedienen sich dieselben auch eines verschiedenen Scheerrahmens, der bald einfach, bald zusammengesetzter ist. Sie kommen aber alle darin überein, daß sie einem großen Haspel gleichen, der sich um seine Achse herumbewegt. Seine Hauptseiten sind gemeiniglich ein senkrecht herumgehender Rahmen, auf welchen die Kettenfaden nach einer gewissen Richtung aufgewickelt werden, welches auf eine oder die andere Art mit besonderen Handgriffen geschieht.

Beim Leineweber ist der Scheerrahmen eigentlich eine Winde oder Haspel. Es ist nämlich ein doppelter Rahmen, der sich durchkreuzt, und beide werden unten und oben in der Mitte ihrer Querlatten durch eine Welle durchbohrt. Diese Welle läuft mit ihrem oberen Zapfen im Balken der Decke des Zimmers in ein Loch und der untere gleichfalls in ein Loch des Klotzes, der auf

dem Fußboden befestiget ist. Der Rahmen kann also um diese Welle herumgedreht werden, beide Rahmen sind beweglich und können zusammengelegt werden. Oben und unten ist an dem einen Rahmen eine Latte angebracht, und in jeder stecken drei Pflöcke, worein die Faden beim Scheeren eingelesen werden.

Beim Leinendamastweber stellt der Scheerrahmen, wie der gewöhnliche Leinewèberrahmen, eine Winde vor, ist aber aus mehreren Rahmen, als diese, zusammengesetzt, die zusammen einen Kreis bilden; auch wird er nicht mit der Hand unmittelbar umgedreht, sondern vermittelst einer Scheibe und Kurbel in Bewegung gesetzt. Dieser Scheerrahmen steht nicht unmittelbar auf dem Fußboden, sondern auf einem Gerüste, etwas erhaben, worin der Zapfen unten herumläuft; oben läuft der Zapfen gleichfalls in einem Riegel. An dem untersten Ende der Welle ist eine Rolle, die den Scheerrahmen vermittelst einer Schnur mit einer horizontalliegenden Scheibe vereiniget, die in einem kleinen Gestelle um die Zapfen des Kurbels herumläuft. Setzt man die Kurbel in Bewegung, so läuft der Scheerrahmen gleichfalls herum. An der obern Spitze der Welle ist eine starke Schnur befestiget, welche über zwei Rollen, die an dem oberen Riegel, worin der Wellenzapfen läuft, angebracht sind, nach einem Klotze geht. Dieser Klotz ist zum Theil ausgehöhlt und die Schnur wendet sich in seinem Innern um die Welle eines kleinen hölzernen Sperrades, der Klotz ist im Ständer, der an dem Riegel angebracht ist, dergestalt eingewaltzt, daß er hinauf und hinabgeschoben werden kann. Dreht man also die Scheibe und zugleich den Scheerrahmen rechts um, so wickelt die Schnur sich um die Welle und hebt den Klotz in

die Höhe. Dreht man aber die Scheibe mit dem Rahmen links herum, so wickelt sich die Schnur wieder ab und der Klotz sinkt durch seine eigene Schwere wieder herunter. Unter diesem Klotze ragt ein Blech hervor, auf welchem zwei Bleche neben einander dergestalt liegen, daß man jedes mit einem Stifte, welches das unterste Blech durchbohrt, in die Höhe heben kann. Auf jedem dieser neben einander liegende Bleche stehen senkrecht zehn eiserne Spillen, so daß eine Spille des einen Bleches zwischen zwei Spillen des anderen Bleches steht. Jede Spille hat an ihrer oberen Spitze ein Oehr, durch welches beim Scheeren ein Faden der Kette gezogen wird. Endlich sind an dem Klotze noch zwei hölzerne Puppen angebracht, hinter welchen bei dem Scheeren der Kette die Faden zum Scheerrahmen geleitet werden. Beim Scheeren leitet der Weber die Faden von den Spulen der Scheerbank zu den erwähnten Spillen und zieht jeden Faden einer Bobine in eben der Ordnung, in welcher seine Bobinen auf der Scheerbank stecken, durch ein Oehr einer der Spillen. Wenn alle Faden der Bobinen der Scheerbank auf solche Art durchgezogen sind, so werden sie sämmtlich hinter den Spillen nach dem Scheerrahmen zu, in einen Knoten zusammengeschürzt, das vorderste Blech des Klotzes mit seinen Spillen nach dem Scheerrahmen zu in die Höhe gehoben und hierdurch sämmtliche Faden in zwei Hälften getheilt; man steckt nun zwischen die beiden Hälften den Finger. Das zweite Blech wird gleichfalls in die Höhe gehoben, wodurch zwischen dem Finger und dem eben erwähnten Bleche ein Kreutz entsteht, welches die Faden beider Hälften mit einander machen. Jetzt werden die zusammengeknüpften Faden hinter den Puppen zu dem Scheerrahmen ge-

lenkt, man legt den Knoten über den vordersten oberen Pflock des Scheerrahmens und das Kreutz zwischen die andern beiden Pflöcke, und jetzt kann die Kette geschoren werden. Dieser, auf diese Weise bequem eingerichtete, Scheerrahmen, verschaft dem Weber beim Scheeren viele Vortheile, theils kann derselbe den Scheerrahmen mit der Scheibe bequem umdrehen, theils legen sich seine bestimmte Anzahl Faden ohne seine Bemühung in Umgänge die einen gleichen Abstand haben, um den Rahmen, welches der Klotz bewirkt, der bei dem Hinabscheeren hinab, bei dem Hinaufscheeren aber hinauf geht. Ist ein Gang geschoren, so wird das Sperrad im Klotze um einige Zähne umgedreht, und der Klotz rückt hierdurch einen Zoll hinab; die Umgänge der Kette legen sich daher ohne seine weitere Bemühung nicht über, sondern neben den Umgängen des vorigen Ganges, wogegen der Leineweber bei dem Scheeren der gewöhnlichen Leinenkette die Umgänge bei seinem Scheerrahmen mit der Hand lenken muß. Da dieser Scheerrahmen eine Holländische Erfindung ist, so nennen ihn auch einige den Holländischen Scheerrahmen: s. unter Weber, wo auch einige Abbildungen desselben vorkommen werden.

Scheerschwanz, Afrikanischer Scheerschwanz, Lanius forticatus, eine Art Würger, s. diesen Artikel; der Bengalische oder Kapsche, Lanius coerulescens, s. daselbst.

Scheerschwänzel, s. Hühnergeyer.

Scheertanz, im Niedersächsischen, eine Art Tänze, bei welchem die Tanzenden in die Kreuz und in die Quere durcheinander gehen. Von scheeren, sich langsam hin und her bewegen.

Scheertisch, beim Tuchscheerer, der Tisch oder die Stellage, worauf das Tuch geschoren wird. Dsa

Blatt desselben ist 10 Fuß lang und $1\frac{1}{2}$ Fuß breit, und damit die Scheere beim Scheeren gut hinabsinkt, so ist der Tisch abschüssig oder geneigt. Dieser Abschuß beträgt beinahe, von dem einen Ende gegen das andere gerechnet, 1 Fuß. Das Tischblatt selbst ist eine starke $2\frac{1}{2}$ bis 3 Zoll dicke Bohle, die mit Scheerhaaren folgender gestalt gepolstert wird. Man spannt ein grobes wollenes Haartuch auf dem Tischblatte aus, stopft dieses mit Scheerhaaren beim Ausspannen aus und überzieht das Haartuch noch mit Drillig. Das Stück Tuch muß auf diesem Polster weich liegen, damit sich die Scheere fest an das Tuch anschließen und die Wolle fassen kann.

Vor diesem Scheertische steht eine Bank, die nach Verhältniß der Neigung des Tisches gleichfalls abschüssig ist. Die Tuchscheerer stehen auf dieser Bank, welche erhöhet, auch erniedrigt werden kann, nachdem der Tuchscheerer groß oder klein ist. Hierin besteht der Nutzen der Bank. Auf der einen Seite des Tisches ist eine Lehne von Latten, worauf im Winter der Leuchter mit dem Lichte befestiget wird, und neben dem Tische steht ein Kasten von Horden, worin der noch nicht geschorne und der bereits geschorne Theil des Tuches liegt; s. auch unter Tuchmacher, in T.

Scheertritt, s. unter Tuchmacher.

Scheerwerk, Zange, Fr. Tenaille, in der Kriegsbaukunst, ein altes Aussenwerk, s. oben Scheere. Dergleichen Werke sind schlechte Vertheidigungsmittel und nehmen vielen Raum ein, welcher letzterer dem Feinde, wenn er solches erobert, zum Vortheil dienen kann. Man bedient sich dergleichen heut zu Tage fast gar nicht mehr, und braucht sie nirgends, ausser in solchen Fällen, wo ein Werk aufgerichtet ist, das nur in einem geringen Anlauf

widerstehen kann. Ein solches Werk wird gemeiniglich eingetheilt in die einfache Scheere und in die doppelte Scheere, welche letztere aus vier Facen mit zwei todten Winkeln besteht, und auch sonst ein Schwalbenschwanz genannt wird.

Scheerwolle, kurze abgeschorene Wolle, die von den Fellen der Schafe mit der Schafscheere abgeschoren worden.

Scheffe, s. Schöppe.

Scheffel, ein Wort, welches ursprünglich einen hohlen Raum, ein Behältniß bedeutet, aber nur noch als ein gewisses Maaß trockener Dinge gebraucht wird. 1) Ein viereckiger Kasten ohne Boden, womit man an einigen Orten die Pflastersteine zu überschlagen und nach dessen Inhalt zu bezahlen pflegt. Zum Beispiel in Leipzig ist derselbe $1\frac{1}{2}$ Elle breit, 2 Ellen lang und $\frac{1}{2}$ Elle hoch, so daß sein körperlicher Inhalt 12 Kubikfuß ausmacht. — 2) Ein Feldmaaß oder ein Stück Acker, welches so groß ist, daß es gerade einen Scheffel Besäung nöthig hat. — 3) An manchen Orten ein Stutz- oder mittelmäßiges hölzernes Faß in der Haushaltung, welches zu allerhand Gebrauch geschickt ist. — 4) Im Niedersächsischen Schepel, ein Getreidemaaß, welches sowohl in Ober- als Nieder-Deutschland, in den Niederlanden, der Schweiz ꝛc. im Gebrauch ist. Es ist nicht überall gleich, aber doch gemeiniglich der dritte oder vierte Theil einer Tonne, der zwölfte Theil eines Malters und der dreißigste, vierzigste bis sechzigste Theil einer Last. Man mißt mit demselben allerlei Gattungen von Getreide, Mehl, Salz, Obst, Hopfen und andere trockne Früchte, als Erbsen, Bohnen, Linsen, Kartoffeln ꝛc. Da der Scheffel nicht überall, wo er gebraucht wird, von gleicher Größe ist, so giebt dies im Handel und Wandel eine nicht ge-

ringe Hinderniß und Beschwerlichkeit. Daher wurde in dem jetzigen Königreiche Sachsen und den demselben incorporirten Landen auf ausdrücklichen Specialbefehl August des Zweiten, Königs von Polen und Churfürst. zu Sachsen, seit 1715 durchgehends der Dresdner Scheffel eingeführt, welcher in vier Viertel und jedes Viertel wieder in vier Metzen, mithin der Scheffel in 16 Metzen eingetheilt ist. In Hamburg und Bremen ꝛc. hält der Scheffel 2 Faß, 4 Himten oder 15 Spint; in Thüringen 4 Metzen oder 16 Mäßchen; im Osnabrückischen 4 Viertel oder 16 Becher; in andern Gegenden Westphalens 4 Viertel oder 18 Kannen; in Ostfriesland 18 Kruß; in Lübeck 4 Faß; im Würtembergischen 8 Simri, 32 Unzen oder Vierlinge, oder 128 Achtel; in Basel, wo er auch Mütte heißt, und ein kleineres Maaß zu seyn scheint, 4 Küpflein oder 8 Becher, acht Scheffel machen daselbst einen Sack. Zu Naumburg und Zeitz hält ein Scheffel 4 Sipmaaß oder Viertel und ein Sipmaaß oder Viertel 4 Metzen; Merseburg rechnet den Scheffel zu 2 Heimbze zu 8 Metzen und ein Viertel zu 4 Metzen; in Halle macht der Scheffel 4 Viertel und ein Viertel 4 Metzen aus. Ein Altenburgischer Scheffel hält 4 Sipmaaß oder 14 kleine Maaß, ein Sipmaaß aber $3\frac{1}{2}$ kleine Maaß. Zu Eisenberg ist ein Scheffel 4 Viertel und ein Viertel 4 Maaß. Zu Gotha hat ein Scheffel 8 Metzen oder 2 Viertel, ein Viertel 4 Metzen und 1 Metze 4 Mäßlein; zwei solcher Gothaischen Scheffel machen ein dortiges Malter aus, welches nach dem Leipziger Maaß 1 Scheffel 3 Metzen und etwa $1\frac{1}{2}$ Kuchenmaaß ausmacht; zu Dresden aber 1 Scheffel, 2 Viertel und 2 Metzen; zu Nordhausen 4 Scheffel, und zu Erfurt nur 1 Viertel oder 3 Scheffel

ausmacht. Zu Erfurt hat der Scheffel 4 Metzen und 1 Metze 4 kleine Mäßlein. Drei solcher Erfurter Scheffel machen ein dortiges Viertel und vier Viertel ein dortiges Malter aus. Nordhausen, Langensalza, Tennstädt, Frankenhausen, Bibra, Sachsenburg, Sangerhausen, Weißensee und andere benachbarten Oerter, die einerlei Größe haben, theilen den Scheffel in vier Viertel, das Viertel in 2 große Metzen und die große in zwei kleine oder Kindelbrücker Metzen ein. In Westphalen rechnet man 4 Scheffel auf ein Malter, in Danzig 16, in Thüringen, Ostfriesland ꝛc. 12. In Danzig hat eine Last 60 Scheffel, in Lübeck 96, in Bremen 40, in Hamburg 30. — Zu Amsterdam hat der Scheffel 4 Vierfaß und 1 Vierfaß 8 Koppen; 3 Scheffel machen daselbst 1 Sack und 36 Sack 1 Last, und 5 Scheffel 1 Tonne aus.

Aus dem folgenden Verzeichniß wird man den Inhalt der verschiedenen Scheffelmaaße ersehen:

	Französische Kubikzoll.
Altenburg in Obersachsen	7089, 7022, 9450, 7320.
Abach, Weitzen	33217
—, Hafer	83600
Abensperg, Weitzen	54940
—, Hafer	56704
Amsterdam	1361
Annaberg in Sachsen	9913
Barby	2643
Bautzen	5452
Berlin und die übrigen Preußischen Länder	2741½, 2621
Borna, altes Maaß	5335
Braunau, hartes Getreide	68553
—, Gerste u. Hafer	155360
Braunschweig	14820, 15650
Bremen	3585
Breslau	3524, 3780

	Französische Kubikzoll.
Brücken, Amtsmaaß	2152
—, Stadtmaaß	2036
Burgscheidungen	3840
Buttstadt	3427
Camenz	6441
Chemnitz	7445, 7517
Christianstadt	5471
Cleve	2226
Colberg, altes Maaß	2256
—, neues Berliner	2147½
Coldiz	400
Cosdorf	4956
Crossen	5617
Culm	2761
Danzig	2437, 2761
Delitzsch	2721
Deckendorf, zu 24 Metzen	41134
Diethfurt in Bayern zu 16 Metzen	7110
Dippoldswalde	5617
Donauwerth, zu 8 Metzen	20940
Dresden	5287, 5404
Edenburg	3221
Eisleben	3614
Erfurt	2808, 2836
Eilenburg	3221
Femern	1897
Frankenhausen	2226
Freiberg	5463
Fürstenberg	6609
Görlitz, Zinsmaaß	4602
—, Stadtmaaß	4542
Gotha	5614, 4417
Greifswalde	2017, 1964
Grimma	5313, 5163
Großenhayn	5442
Gubben	6608
Harlem	1665
Halle an der Saale	3965, 2285
Hamburg, zu 2 Faß	5312
Hamm, Berliner	2741½

	Franz. Kubikzoll.
Hollstein, Fürstl. Maaß	1992
—, Junker Maaß	1660
—, Königl. Maaß	1562
Jena	9152
Ingolstadt, harte Frucht, 48 Metzen	50275
— Gerste, 52 Metzen	53893
— Hafer, 45 —	50275
Kiel	1992
Kehlheim, Weitzen, Korn und Gerste zu 28 Metzen	56370
— Hafer zu 42 Metzen	83061
Kindelbrück	2113
Königsberg in Preußen, alter	2452, 2514
— neuer	2604, 2673
Köthen	2703
Kopenhagen	877
Langensalza	2164, 2807, 2226
Landshut, 20 Metzen	49133
Landau, Weitzen und Korn, 24 Metzen	27423
—, Gerste und Hafer, 32 Metzen	54846
Lauban	5082
Lausanne	748
Lausitz	5287
Leipzig	7968, 7093
Lippe	2153, 2145, 2218
Lippstadt	1828
Lobau	5874
Lübben	7118
Luckau	7118
Lübeck, Rockenmaaß	1684
— Hafermaaß	1978
— Malzmaaß	1964
Lüneburg	31350
Mainburg, Waitzen und Korn, 24 Metzen	50275
—, Gerste, 25 Metzen	50845
—, Hafer, 36 —	75413

	Französische Kubikzoll.
Magdeburg, alter	2612, 2517
—, neuer	2741½
Meißen, Stadtmaaß	5287, 5338
—, Kreismaaß	5161
Mecklenburg	2140
Memel	2437
München, 6 Metzen	18282
—, Hafer, 7 Metzen	22329
Naumburg	4258, 3845
Neustadt in Bayern, harte Frucht, 32 Metzen	65448
— Hafer, 24 Metzen	64037
Nordhausen	2291
Oschatz	5661, 5607
Osnabrück	1447
Pegau	4280, 4932
Pirna	5504, 5452
Passenhoven, 13 Strich	18405
Plauen	7778, 9123
Pohlen	6054
Quedlinburg, Stiftmaaß	3231
—, Stadtmaaß	3430
Querfurt, Schloßmaaß	2643
—, Dorfmaaß	2830
Rendsburg, Königl. Maaß	2144
Rhain, Waitzen, 19 Metzen	43420
— Gerste, 20 Metzen	48705
— Hafer, 22 Metzen	47182
Rochlitz	5338
Rostock	1789, 1821
Rüremont	2161
Sangerhausen, Altmaaß	3454
— Amtsmaaß	2274
— Neumaaß	3229
Schlaiz	9922
Schleswig	2240
Segeberg	2393
Sorau	5451
Stapelholm	1089
Stettin	2612

	Französische Kubikzoll.
Stolpe	5505
Straubingen, hartes Getreide, 20 Metzen	42658
Ebend., Gerste, 22 Metzen	46767
—, Hafer, 24 —	45098
Stralsund	1964, 2028
Strelitz	2604
Tennstädt	2262, 2226
Thomasbrück	2155
Treptow	2505
Vilshofen, harte Frucht, 30 Metzen	45705
Ebend., Hafer	53273
Weimar, altes Maaß	3428
—, neues —	3634
Weißenfels	8841, 8757
Weißensee	2262, 2226
Wernigerode	2669
Wismar	1930, 1967
Wittenberg	2669, 2702
Wolgast	2043
Würtemberg	8731
Wurzen	3560, 3526
Zeitz, Stiftsmaaß	6608
— Stadtmaaß	5617
Zelle, zu 10 Himten	12640
Zittau	5303
Zwickau	8106

Nach Adelung im mittleren Latein, und schon zu den Zeiten Karl's des Großen, als ein Getreidemaaß, Scapilus, Scopellus, Scaphula, bekannt; im Niedersächsischen heißt es Schepel, im Schwedischen, ohne Suffixo, Scäppa, welches daselbst der sechste Theil einer Tonne ist; im Italienischen Eschepa, Sceppa. Gemeiniglich wird es als ein Diminutivum von dem Oberdeutschen Schaff angesehen, welches auch unter andern ein größeres Maaß trockner Dinge ist. Das Baierische

das Schäffel, kann, weil es ungewissen Geschlechts ist, eher für ein Diminutivum davon gehalten werden; aber unser männliches Scheffel stammt vielmehr vermittelst des Suffixi — el, ein Werkzeug, Ding, Subject, mit Schaff aus einer Quelle her und bezeichnet eigentlich ein Behältniß, ein hohles Ding, da es denn sowohl mit unserem Schiff, Schoppen, Schuppen, als auch mit dem Griechischen σκεῦος, ein Gefäß, verwandt ist, und um dieser und anderer Verwandschaften willen eben so richtig Scheffel, als Schäffel geschrieben wird', zumal da das Erste den Gebrauch vor sich hat, auf welchen es hier allein ankommt.

Scheffeln, ein regelmäßiges Zeitwort der Mittelgattung, welches das Hülfswort haben erfordert und nur im gemeinen Leben in der Landwirthschaft üblich ist. Das Getreide scheffelt gut, wenn es viele Körner giebt, den Scheffel reichlich füllt. Der Weitzen hat recht gut gemandelt und wird auch gut scheffeln.

Scheffelschatz, Scheffelsteuer, in einigen Gegenden, besonders Niedersachsens, ein Schatz, das heißt, eine Abgabe, eine Steuer, welche der Herrschaft von jedem Scheffel Getreide gegeben wird.

Scheffelspiel, s. Spielscheffel.

Scheffelsteuer, s. Scheffelschatz.

Scheffelzehente, in der Landwirthschaft, der Zehente, so fern er nicht in Garben, sondern in ausgedroschenem Getreide gegeben wird; der Sackzehnte, Dorfzehente, im Gegensatz des Mandel-, Garben- oder Zugzehenten.

Scheibe, Scheibchen, Scheiblein, im gemeinen Leben Scheibel, ein Wort, welches von dem veralteten Zeitworte scheiben abstammt, welches eigentlich eine Nachahmung eines gewissen

lautes ist und vermöge einer sehr gewöhnlichen Figur mehrere Arten der mit diesem Laute verbundenen Bewegungen bedeutet hat, wohin denn auch schaben, schieben, schaffen ꝛc. gehören. Dergleichen Bewegungen sind zum Beispiel die Bewegund in die Runde und die damit verbundene Bewegung in die Tiefe. Noch im 14ten Jahrhunderte kommt scheiben häufig für drehen vor. Ferner die Bewegung des Schneidens oder Spaltens; s. Sabel, besonders in dünne Blätter, wie das Isländische skyfa, in dünne Blätter schneiden; der Begriff der Ausdehnung in die Länge und Breite ohne Dicke, daher Scheibe und das Intensivum Schiefer und schiefern, welche sich auch als Figuren von schieben ansehen lassen, und andere sehr gewöhnliche Figuren mehr. Dieses nun vorausgesetzt, ist Scheibe:

1) Ein um den Mittelpunkt beweglicher flacher dünner runder Körper, der in manchen Fällen auch eine Rolle heißt; von dieser Art sind z. B. die Scheiben in einem Kloben, welche an der äußern runden Fläche mit einer Rinne versehen sind, das Seil zu fassen; Niedersächsisch Schive. Ferner die Drahtzieherscheibe, die Töpferscheibe, die Radscheibe auf den Schiffen ꝛc.; s. weiter unten.

2) In vielen Fällen verliert sich der Begriff der Beweglichkeit, und da ist dann die Scheibe ein runder oder rundlicher Körper. Bei den Markscheidern ist die Scheibe derjenige Zirkel des Kompasses, auf welchem die Stunden abgezeichnet sind. Die Sonnenscheibe, Mondscheibe, die Sonne und der Mond, insofern sie sich dem Auge als dünne, flache, runde Körper darstellen. Die Schießscheibe oder Scheibe schlechthin, ein rund geschnittenes Brett, nach welchem ge-

schossen wird. Nach der Scheibe schießen, nach einem solchen Brette; s. Scheibenschießen. Die Salzscheibe, in den Salzhütten, eine dünne, runde und flache Masse Salzes; man sehe unten die vierte Bedeutung. Im Bergbau sind die Scheiben rund geschnittene Stücken Leders, so wie sie zu dem Kunstzeuge gebraucht werden. Einen Apfel, eine Wurst in Scheiben schneiden. Ein Scheibchen von einem Apfel. Das Scheibchen oder Scheibel ist bei den Jägern das dünne, flache, rundliche Stück Erde, welches der Hirsch im Gehen mit den Schalen auffasset und von sich wirft. Im Niedersächsischen heißt ein rundes Tischblatt und in weiterer Bedeutung ein jeder Tisch eine Scheibe. Die Kniescheibe ist ein erhabenes, rundliches, flaches Bein, welches das Schenkelbein mit dem Schienbein verbindet. Die Jäger nennen das Hintertheil eines Hirsches sowohl die Scheibe, als auch den Schirm und den Schutz, wo aber auch ein anderer Begriff zum Grunde liegen kann. In allen diesen Fällen lautet es im Niedersächsischen Shive, im Englischen Shive. Vermuthlich von der Ausdehnung in die Länge und Breite ohne Dicke, oder auch von theilen, schneiden. Im Schwedischen ist Skifwa, in dünne Blättern schneiden, und im Isländischen skyfa, theilen; im Polnischen Skiba, ein Stück. S. auch Schiefer und Schiefern.

3) In manchen, jedoch nicht in so vielen Fällen, verliert sich auch der Begriff der Runde, und da ist die Scheibe ein flacher, dünner, in die Länge und Breite ausgedehnter Körper. Die Fensterscheibe oder Glasscheibe, Polnisch Szyba, welche sowohl rund, als viereckig seyn kann, ob es gleich auch hier zu der vorigen Be-

deutung gehören kann, weil die runden Scheiben doch wohl die ältesten sind. Die flachen, langen, breiten und dünnen, aus lauter Zellen bestehenden Körper von Wachs, worin die Bienen das Honig sammeln, werden häufig Scheiben, Honigscheiben, und wenn sie von Honig leer sind, Wachsscheiben genant. An andern Orten heißen sie Waben, Wefel, das Gewebe, die Mahrten, die Tafeln, das Rooß, die Gehren ꝛc. Im Hüttenbau heißt der obere erkaltete Theil des geschmolzenen Kupfers oder Steines nach abgehobenen Schlacken, der die Gestalt eines Kuchens hat, die Scheibe. Scheiben reißen, diese Masse abheben. Bei den Tuchbereitern ist die Scheibe ein längliches Brettchen mit zwei Griffen, welches mit Hausenblase und mit Mauersand übergossen ist, womit die nach dem Scheeren noch übriggebliebenen langen Haare völlig losgerissen werden.

4) In einigen Fällen tritt auch der Begriff der Tiefe, des hohlen Raumes mit ein, welcher unmittelbar aus der Ründe fließt. So ist bei den Papiermachern die Scheibe, ein Sieb von Pferdehaaren, in dem Löcherbaume, wodurch das Wasser und der Schmutz von den gestampften Lumpen abfließen. Die Salzscheibe ist in den Salzhütten ein hölzernes Gefäß von Böttcherarbeit in Gestalt eines halben Fasses, worin das Salz verführt wird.

Scheibe, im Bergwerke, der Rand des Gruben- oder Salzkompasses, auf welchen die Abtheilung des Kreises in zweimal zwölf Stunden gestochen ist. — Ferner daselbst, runde bewegliche Hölzer auf dem Stege über dem Treibschaft, die sich umdrehen, wenn das Göpelseil darüber in den Schacht und herausgeht. Daher auch zwei seyn

müssen, eine worüber ein Baum des Seils hinein- und die andere, worüber das andere herausgeht.

Scheibe, Zielscheibe, bei den Jägern, Scharfschützen, (Tirailleurs) ꝛc. ein Zeichen, Merkzeichen, wonach geschossen wird. Gewöhnlich bedient man sich hierzu eines runden Brettes, welches mit weißem Papiere überklebt worden, worauf ein runder schwarzer Zirkel, das Ziel, gemacht ist, wonach mit der Büchse oder der Flinte geschossen wird, um zu versuchen, ob sie gut schießen. Auch dienen dergleichen Scheiben den Schützen zur Uebung. Bei der Reiterei und der Infanterie oder dem Fußvolke wird ein Reiter zu Pferde, gewöhnlich ein Husar oder Ulane, auch ein Infanterist in Lebensgröße abgebildet, das Ganze in einen Rahmen gefaßt, oder auf eine dünne Hinterwand von Holz geklebt und darnach zur Uebung geschossen. In vielen Städten dient das Scheibenschießen noch zum Vergnügen, und diejenigen, welche solches thun, sind in eine geschlossene Gesellschaft vereiniget, die unter dem Namen der Schützengilde oder Schützenbrüderschaft bekannt ist; s. Scheibenschießen und Schützengilde.

Scheibe, in der Kupferhütte, ein Kuchen, welcher von dem abgestochenen Kupfer abgerissen wird. Wenn dies Kupfer im Strichheerd steht, so erstarrt die Oberfläche, welche sich abkühlt, daß man sie wie eine Tafel abheben kann; sobald eine abgezogen ist, verhärtet wieder eine andere ꝛc. bis alles Kupfer aus dem Heerde gehoben worden, welche Arbeit man das Scheibenreissen nennt.

Scheibe, bei dem Markscheider, derjenige Zirkel des Kompasses, worauf die Stunden abgezeichnet sind, s. auch oben, S. 505.

Scheibe, bei dem Maurer, die Rundung der

Kellermauer, worauf die schmalen Seiten eines Mulden- oder Kreuzgewölbes ruhen, sie muß nach einer Lehre gemauert und die Steine dazu behauen werden.

Scheibe, im Mühlenbau, der Rumpf oder das Getriebe, so aus zwei Scheiben zusammengesetzt ist, in einer Straubermühle. Beide Scheiben werden durch die Stücken, deren bald mehr, bald weniger gebraucht werden, zusammengesetzt, und bilden den Rumpf oder das Getriebe.

Scheibe, in der Baukunst, ein rundes plattes Stück Holz, welches auf der äußeren Kante herum eine mollige Vertiefung hat, daß ein starkes Seil darin liegen kann. In der Mitte derselben ist ein rundes Loch, wodurch ein Bolzen gesteckt wird, damit solche sich um denselben bewegen kann. Es muß aber eine stählerne Büchse mit zwei Federn darin gemacht werden, weil die Scheibe sonst zu leicht ausläuft.

Scheibe, bei dem Diamantschleifer, s. Schleifscheibe.

Scheibe, im Kupferhammer, die runden mit der Scheere beschnittenen Schrote.

Scheibe, Papiermacher, ein durchlöcherter Schieber, der vor dem Ausfluß des Löcherbaums vorgeschoben wird, wodurch das Wasser auf dem Löcherbaume von den gestampften Lumpen abläuft und abgeführt werden kann. Damit aber mit dem Wasser auch nicht schon zermalmte feine Lumpen abgehen, so ist vor den sämmtlichen Löchern der Scheibe ein Haarsieb ausgespannt.

Scheibe, im Schiffsbau, eine ovale von Holz verfertigte Rolle, welche in der Mitte dicker, als am Rande, und mit einem eisernen Ringe oder Banke eingefaßt ist, damit das Holz nicht zersplittert. Sie ist an drei Orten durchbohrt, so daß

durch jedes Loch ein Seil gezogen werden kann. Man braucht diese Rollen auf verschiedene Art bei dem Takelwerke der Schiffe, und besonders die Wände zu befestigen. Man nennt sie auch Jungfern, Fr. Caps de Mouton.

Scheibe, Töpferscheibe, Drehscheibe, beim Töpfer, das vorzüglichste Werkzeug dieses Handwerkers, worauf er die mehrsten Geschirre bildet und abdreht. Es besteht eigentlich aus zwei starken hölzernen Scheiben, wovon die obere kleiner ist, als die untere, beide sind durch eine eiserne senkrechte Spille in einiger Entfernung vereiniget und diese greift mit ihrem untersten Zapfen unter der unteren Scheibe in eine stählerne Pfanne, die auf dem Fußgestelle ruht. Oben läuft die Spindel in einem gespaltenen Holze, so man die Zunge der Scheere nennt. Auf der obersten Scheibe wird der Thon mit den Händen zu hohlen Gefäßen gedreht, wenn der Töpfer die unterste Scheibe und zugleich dadurch das Ganze mit den Füßen herumstößt. Vor der obersten Scheibe ist ein Querbrett, die Wellbank, worauf der Töpfer beim Drehen sitzt. Man hat zweierlei Scheiben, die eine Art die man Bankscheiben nennt, kann man von einem Orte zum andern tragen. Die anderen sind fest gemacht und können ihren Platz nicht verändern. Sie sind von der ersteren Art sonst in nichts unterschieden, als daß die Wellbank die ganze Scheibe nach allen Seiten umgiebt. Man hat auch noch eine dritte Art, welche man die Klotzscheibe nennt; s. Töpfer.

Scheibe, bei den Tuchbereitern, ein Werkzeug, womit nach dem Pressen beim Abscheeren das Haar der Tücher niedergedrückt wird. Es ist ein leichtes Stück Brett, 15 oder 18 Zoll lang, 5 Zoll breit und einen guten Zoll dick. Es hat auf der

einen Seite zwei hölzerne Griffe. Die glatte Seite ist mit Leim überstrichen, worauf rein gewaschener und getrockneter Sand gestreut worden, und wenn dieser angetrocknet ist, auf einem glatten und gleichen Stein abgeschliffen, daß solches recht glatt werde.

Scheibe, bei dem Uhrmacher, wird das Zifferblatt der Stubenuhren genannt.

Scheibe, in den Wasserkünsten, das Leder, so auf den Kolben genähet wird, und rund herum über den Kolben hervorragt, damit es sich, wenn er in die Höhe geht, rund um die Kolbenröhre der Pumpe oder des Saugewerkes anschließe, und daß das über den Kolben gestiegene Wasser nicht dazwischen zurück in den Stöckelkeil fallen kann.

Scheibe an der Spule eines Spinnrades, das glatte runde Stück, welches dazu dient, das sich das gesponnene Garn in Reifen auf der Spule neben einander legt.

Scheibe, bei dem Brauer, nennt man die zum Keimen aufgeschnittene Haufen oder Bente von eingeweichtem Getreide oder Malz.

Scheibe, (Apfel=), die Scheibe eines Apfels, ein in eine solche Form geschnittenes Stück eines Apfels, s. auch oben, S. 506.

— (Bank=), s. oben, S. 510.

—, in der Baukunst, s. das., S. 509.

—, im Bergwerke, s. das., S. 507.

— (Bohr=), beim Stellmacher, s. Th. 6, S. 170; Th. 57, S. 306.

—, der Brauer, s. oben.

—, der Diamantschleifer, s. das. S. 509.

—, der Drahtzieher, s. Th. 9.

— (Dreh=), s. Scheibe der Töpfer.

— (Eisen=), s. Scheibe der Markscheider.

— (Fenster=), s. oben, S. 506.

— (Glas=), s. daselbst.

— , in der Glashütte, s. das.
— (Häge=), s. Hägewisch, Th. 20, S. 634.
— , des Hirsches, s. oben, S. 506.
— (Honig=), s. das., S. 507. und Th. 4. S. 497.
— (Kitt=), der Uhrgehäusemacher, s. unter Uhrgehäuse.
— , am Kloben, s. oben, S. 505.
— (Knie=), s. Th. 41, S. 415.
— , im Kupferhammer, s. oben, S. 509.
— , der Markscheider, s. das., S. 508, und Th. 84, S. 538.
— , der Maurer, s, oben, S. 508.
— (Meß=), ein geometrisches Werkzeug, s. Th. 60, S. 717 u. f.
— (Mond=), s. unter Mond, Th. 93, S. 393.
— , im Mühlenbau, s. oben, S. 509.
— , der Papiermacher, s. daselbst.
— (Rad=), s. Scheibe im Schiffbau.
— (Salz=), s. oben, S. 506, 507.
— (Schieß=), s. oben, S. 505, 508.
— , im Schiffsbau, Radscheibe, s. daselbst, S. 509.
— (Schleif=), s. diesen Artikel.
— (Schnecken=), eine von Leupold erfundene Scheibe. Sie besteht aus einer Schneckenlinie, welche um eine Welle geht, nämlich von ABCDEF bis G, AH Fig. 7965. ist die Welle, alles übrige ist oben die Scheibe. Man theilt sie auf folgende Art: BCDEFG, die Höhe von A bis G besteht aus sechs Theilen. Von A bis B ist ein Kreisbogen mit der Linie K A gemacht, von B bis C mit der KB, von C bis D mit KC, von D bis E mit KD, von E bis F mit KE, von F bis G mit KF. So wie nun jedes Dreieck um einen Theil von der Welle weiter entfernt wird, so macht man ihn um einen Theil länger, und zieht eine krumme

Linie nach eben gedachter Einrichtung um die ganze Scheibe, so daß eine Schneckenlinie entsteht, über welche sich die Last leicht führen läßt. Die Scheibe läßt sich als ein gemauerter Keil oder eine schiefe Fläche betrachten, und die Linie ABCDEFG, als eine Ebene, AG aber als senkrecht, dann verhalten sie sich = 6:39 oder = 1:6, 5, so daß man mit einem Pfunde an einer Schnur, welche über die Welle AH geht, bis in G, mittelst einer darauf stehenden Rolle heben kann.

Scheibe, (Sonnen=), s. unter Sonne.

—, am Spinnrade, s. unter Spinnrad.

— (Stoß=), s. diesen Artikel.

— (Theil=), der Uhrmacher, s. oben S. 511, und unter Uhr, in U.

— (Töpfer=), Scheibe der Töpfer, s. oben, S. 510, und unter Töpfer.

—, der Tuchmacher, s. oben, S. 507, 510, und unter Tuchmacher, in T.

—, der Uhrgehäusemacher, s. diesen Artikel.

— (Wachs=), s. oben, S. 507, u. unter Wachs, in W.

—, im Wasserbau, s. oben, S. 511.

— (Wurst=), ein in ein Scheibe geschnittenes Stück Wurst.

— (Ziel=), ein Scheibe, nach welcher geschossen wird, s. Schießscheibe oder Scheibe (Schieß=).

Scheibel, bei dem Jäger, wenn der Hirsch auf hartem Boden mit den Schalen gezwungen geht und mit dem Ballen den Erdboden abschiebt, so daß es in der Fährte liegen bleibt; s. auch oben, S. 506.

Scheibenapfel, eine Art Aepfel, welche man in Scheiben zu schneiden und daraus Kuchen zu backen pflegt.

Scheibenauster, Ostrea orbicularis, s. unter Auster, Th. 3.

Scheibenbley, eine Art Fensterbley, davon 18 Fuß ein Pfund wiegen.

Scheibenbock, Cerambyx trochlearis, eine Art Bockkäfer ꝛc., s. unter Käfer, im Supplement.

Scheibenbohrer, Zugbohrer, ein mit einer Scheibe versehener Drell- oder Drillbohrer. Zugbohrer wird er vorzüglich daher genannt, weil er vermittelst einer um die Scheibe gehenden Schnur gezogen wird; und Drillbohrer, weil er herumgedreht wird.

Scheibenfisch, Chaetodon rotundus, s. Mondfisch, Th. 93, S. 374.

Scheibenform, Fr. Planches à pain, in der Wachsbleiche, lange hölzerne, 4 Fuß lange und 1 Fuß breite, Stücken von Eichenholz, auf deren einen Oberfläche runde Löcher eingeschnitten sind, welche 4 Zoll im Durchschnitt groß und 3 Linien tief sind; sie stellen die runde Form vor, und es befinden sich zwei und zwei in der Breite und Länge jedes Holzes neben einander. In diese Formen gießt man das Wachs zu kleinen Scheiben, welche hernach gebleicht werden; s. Wachsbleiche.

Scheibenförmig, heißt in der Mineralogie ein Mineral, dessen Theile breit und schwach sind.

Scheibenförmiger Krystall. Man findet denselben bald weiß, bald gelblich oder grau, bald ganz, bald halb durchsichtig, gewöhnlich auf rauhem Quarze. Er besteht aus lauter sechseckigen Scheiben, welche auf einer Seite vertieft, auf der andern aber erhaben sind; bald liegen die Scheiben einzeln, bald stehen sie senkrecht aufeinander und stellen Säulen vor, bald liegen sie schief.

Scheibenhonig, in der Bienenzucht, der Honig, wie er noch in der Scheibe oder im Rooß befindlich ist; s. unter Honig, Th. 25, S. 6, und oben S. 507.

Scheiben-Instrument, bei dem Mathematiker, diejenigen Instrumente oder mathematischen Werkzeuge, die aus ganzen Scheiben bestehen, dergleichen das sogenannte Pantometer, der Kompas und andere mehr sind. 1) Die halben Zirkel, Quadranten ꝛc., die zur Abhebung der Höhen und Tiefen beim Messen gebraucht werden, und die man insgemein Astrolabia nennt; s. Winkelmesser. Das Scheibeninstrument des Hrn. Lucas Voch besteht darin: Man beschreibt auf einem beliebigen Blatte Papier oder Oelhaut, mit einem willkührlichen Halbmesser aus einem angenommenen Mittelpunkte so viele concentrische Zirkel, als man für gut findet, und setzt ihre Entfernungen nach einem gewissen Maaßstabe fest, und theilt solche durch verschiedene Durchmesser nach den Hauptgegenden des Horizontes ein, als Ost, West, Nord, Süd ꝛc. Hierauf klebt man es auf ein dazu verfertigtes Brett, richtet solches nach einer von den Hauptgegenden, und sieht dann durch Hülfe eines Lineals, welches durch den Mittelpunkt geht, nach den Orten, deren Länge man bestimmen will; erkundiget sich bei Leuten, die der Gegend kundig sind, nach den Entfernungen der Gegenstände von dem Punkte, wo man sich befindet, und zeichnet solche nach dem angenommenen Maaßstabe in der Linie, welche das Lineal angiebt, und so nimmt man denn, nach der Meinung des oben angegebenen Erfinders, aus einem einzigen Standpunkte richtiger, als mit dem Ausschreiten auf.

Scheibenkäfer, Callidium, Fr. Le Callidie, eine Gattung der Bockkäfer, Cerambyx, Fr. Capricornes, nach den neueren Insektenkundigen. Sie haben ein kugliges, oder plattes, scheibenförmiges Halsschild und gleichen übrigens den Kragenkä-

fern. Sie bilden bei Laicharting und einiger Andern das Geſchlecht Clytus, das aber nach Illier keine bedeutende und ſtandhafte Unterſchiede darbietet. Man theilt die Scheibenkäfer 1) in Scheibenkäfer mit kuglichtem Halsſchilde, wovon die meiſten Gattungen auf eine artige Weiſe mit gelben oder weißen Zügen auf einem ſchwarzen Grunde gezeichnet ſind. Man findet ſie auf Blumen. Einer der ſchönſten dieſer Gattung iſt der bunte Scheibenkäfer, Cerambyx arcuatus, Callidium arcuatum Fab. Fr. Le Callidie bariolé. Er iſt ſchwarz, hat röthliche Fühlhörner und Beine, eine gelbe Querlinie und vier gelbe Punkte auf den Deckſchildern. Das Halsſchild nähert ſich ſchon ſehr der platten Form. 2) Die Scheibenkäfer mit plattem Halsſchilde. Sie haben im Ganzen mehr einförmige Farben und finden ſich im alten Holze. Ihre Schenkel ſind am Urſprunge dünn, nach auſſen keulenförmig verdickt. Einer der ſchönſten dieſer Gattung iſt der rothſeidene Scheibenkäfer, Cerambyx sanguineus, Callidium sanguineum Fab. Fr. Le Callidie sanguin. Mit einer ſammetartigen, hochrothen Oberfläche; Fühlhörner, Beine und Untertheile des Körpers ſind ſchwarz.

Auch der Waldkäfer, Spondylis Fab. Fr. Le Spondyle, den Linné zu ſeinem Geſchlechte Attelabus ſetzte, hat große Aehnlichkeit mit den Scheibenkäfern. Seine Beine ſind nur kürzer und ſeine Fühlhörner haben ſo kurze Glieder, daß ſie beinahe ſchnurförmig ſind. Er iſt ganz ſchwarz und lebt im Holze. Ein Mehreres über dieſe Käfergattung, ſehe man im Supplement, unter Käfer.

Scheibenkäſtchen, beim Papiermacher, ein Klötzchen im Löcherbaume, darin viele gebohrte Löcher ſind;

die härne Scheibe ist mit Zwecken angenagelt, wodurch die Stämpfe den Unrath der Lumpen auswaschen und hierdurch der gute Zeug zum Papiere gereinigt wird.

Scheibenkeule, in den Glashütten, durch das Rohr geblasene gläserne hohle Kugeln, welche zusammengedrückt werden, und die schlechten runden Fensterscheiben geben.

Scheibenkolben, nennt man im Maschinenbaue die Kolben mit den Scheibenventilen; sie haben ein geringeres Gewicht, als die übrigen. Man macht sie gewöhnlich aus Eisen und statt der gewöhnlichen Fütterung umgiebt man sie auch wohl mit einem hölzernen, durch eine Spiralfeder angedrückten, Kranze. In den Englischen Saugewerken haben sie nach unten zu die Gestalt eines abgekürzten Kegels, welches eine sehr vortheilhafte Einrichtung ist; s. auch Th. 55 S. 260.

Scheibenkönig, im gemeinen Leben, derjenige, der bei einem Scheibenschießen König geworden; s. unter Scheibenschießen.

Scheibenkraut, die Benennung einiger Kohlarten, deren Blätter die Form einer runden Scheibe haben.

Scheibenkrücke, bei den Böttchern, die Reifbeuge, Biegescheibe; s. unter Böttcher. Th. 6. S. 88.

Scheibenkunst, eine Maschine, oder vielmehr die Art, vermittelst welcher man das Wasser mit Eimern aus der Tiefe eines Brunnens durch Scheiben an einer Kette mit Menschenhänden heraufbringt, welche Kunst man auch Eimerkunst nennt. Da es aber im Winter sehr beschwerlich ist, indem die Hände von dem Ziehen der Kette sehr beschädiget werden; auch dergleichen Anstalten viel Platz erfordern, und kein gutes Ansehn geben, wenn sie an den Brunnen in den Städten ange-

bracht sind, so sind sie gänzlich ausser Gebrauch gekommen.

Scheibenmoos, s. unter Moos, Th. 94.

Scheibenpulver, kleinkörniges Schießpulver, so gemeiniglich blank geschliffen ist und womit man nach den Scheiben schießt.

Scheibenreißer, s. oben, S. 507, Scheibe, in der Kupferhütte.

Scheibenrennen, eine ehemalige Art einer Lustbarkeit, wo nach einer aufgehängten Scheibe gerennt wurde; daher ein Scheibenrennen halten.

Scheibenring, im Mühlenbau, der Kreis oder Ring auf den beiden Scheiben, worauf ein Getriebe vermittelst der Stöcke zusammengesetzt wird. In diesen Ringen werden die Stöcke eingelassen.

Scheibenrohr, beim Büchsenmacher, eine gezogene Büchse, womit man nach der Scheibe schießt.

Scheibenschießen, das feierliche Schießen nach einer Scheibe, sowohl zur Uebung für das Militair, besonders für leichte Truppen, bei der Infanterie, Tirailleurs, bei der Cavallerie oder Reiterei, als bei den Husaren, Uhlanen, Dragonern, Plänker, als auch zum Vergnügen gewisser Gesellschaften, die sich Schützengesellschaften nennen. Diese Vereinigungen oder die Entstehung dieser Gesellschaften, fällt in frühere Zeiten, als man noch nicht eine so große Anzahl stehender Truppen hielt. Man übertrug ihnen die Vertheidigung gewisser Plätze. In Berlin bestand schon in sehr früher Zeit eine Schützengilde, welche im dreißigjährigen Kriege fast ganz aufgelöset wurde; sie war genöthigt gewesen, sowohl ihren silbernen Vogel, als auch die Ketten des Schützenkönigs und der Ritter zu verkaufen, um den Magistrat damit zu unterstützen. Im Jahre 1653 war sie wieder zu einigen Kräften gekommen; sie suchte ihre alten

Rechte wieder hervor und der Churfürst Friedrich Wilhelm der Große gab ihr in dem gedachten Jahre eine Erneuerung ihres Privilegiums. Im Jahre 1727 hob König Friedrich Wilhelm der Erste die Schützengilde wieder auf, und nannte ihr Vergnügen ein üppiges und liederliches Wesen, weil er erfahren hatte, daß nach dem abgehaltenen Schießen bis spät in die Nacht hinein getanzt und gespielt wurde. Der Schützenplatz war damals in der alten Schützenstraße, auf dem noch jetzt sogenannten Schützenkirchhofe. Unter Friedrich dem Großen wurde die Gilde im Jahre 1747 wieder hergestellt, auch derselben der jetzige Schützenplatz gegeben; ein großer Platz, welcher bis an die Stadtmauer geht und ein sehr gut gebautes Schützenhaus hat. Die bürgerlichen Schützen werden jetzt nur selten im Kriege gebraucht, und sind auch schon früher durch ein bedeutendes stehendes Heer und späterhin durch Einrichtung der Landwehr ganz unnütz geworden; der Zweck derselben ist jetzt lediglich auf Vergnügen berechnet. Das Schießen nach der Scheibe geschieht gemeiniglich mit Büchsen oder gezogenen Gewehren, die, um das Rohr recht sicher in die Ziellinie zu richten, auf eine Unterlage gelegt werden. Der beste Schuß ist derjenige, der den Mittelpunkt der Scheibe trifft, der folgende ist der Schuß ins Schwarze; dann folgen die Abstufungen nach immer größeren Kreisen, bis zum Rande der Scheibe. Wer die Scheibe gar nicht trifft, wird unter die schlechten Schützen gezählt. Schützenhäuser findet man in den meisten großen und kleinen Städten Deutschlands. Die Schützen versammeln sich in denselben, um sich über ihre Vergnügungen zu berathen. Hinter diesen Häusern liegt gewöhnlich der Schießplatz. In Berlin

wird den Tag nach Pfingsten ein Scheibenschießen und den 27sten August das Königsschießen gehalten, auf welches das Vogelschießen folgt. An den Schießtagen ist dieser Platz mit vielen Buden besetzt, in welchen Pfefferkuchen und mancherlei kurze Waaren verlooset werden, weil die Schießzeit jedesmal ein Volksfest der Berliner ist. Siehe auch Scheibe, oben, S. 508 u. unter Schützengilde.

Scheibenschnecke, Helix planorbis, s. unter Schnecke.

Scheibenschütz, derjenige, welcher zur Uebung oder zum Vergnügen nach einer Scheibe schießt; also sowohl eine Person, welche eine Fertigkeit im Schießen nach der Scheibe besitzt, als auch in engerer Bedeutung, ein Mitglied einer Gesellschaft, welches sich im Schießen nach der Scheibe übt.

Scheibenspath. Er besteht aus lauter flachen, beinahe eirunden Scheibchen, welche dicht aufeinander liegen, von außen rippig und gelb, inwendig aber ganz weiß aussehen. Er hat mehr die Natur des Gypses, als des reinen Salkspathes.

Scheibenspiel, bei dem Drechsler oder Spielzeugmacher, zwei Bretter, welche $3\frac{1}{2}$ Zoll lang und $2\frac{1}{2}$ Zoll breit sind und jedes derselben hat drei viereckige Löcher. Diese Bretter sind nun mit einem Bande so verbunden, daß es scheint, als könnte man sie nicht anders davon trennen oder losmachen, als wenn man das Band zerschnitte. Will man das Band losmachen, so verfährt man auf folgende Weise: Man faßt an eines von den Brettern die Schleife, welche am Ende des Bandes ist, und zieht sie durch die zwei Löcher, wodurch das Band geht, so daß sie ganz frei außerhalb des Brettes ist. Hierauf steckt man das andere Brett durch diese Schleife und zieht letztere

wieder ganz zurück durch beide Löcher, so zieht sich das Band von der Schleife ab, und man hat, was man wünscht.

Scheibenschwungrad, s. Schwungrad.

Scheibenventil, s. unter Ventil, in V.

Scheibenwerfen, Wurfscheibe, Discus, s. unter Leibes-Uebungen, Th. 72, S. 500 u. f.

Scheibenwürmer, s. Thierpflanzen, in T.

Scheibenzieher, im Messingwerke, ein Arbeiter auf demselben, der den groben Messingdraht des Drahtzuges zu Nadeln, Klaviersaiten und unächten Tressen verfeinert. Dieses geschieht aus freier Hand auf einer Scheibe, die der dritten Ziehbank des Golddrahtziehers völlig gleicht; der Scheibenzieher bedient sich auch der Zieheisen des Golddrahtziehers. Sie werden stark in Iserloh verfertiget. Die einzige Unterscheidung in der Verrichtung dieses Arbeiters vor dem Golddrahtzieher, ist, daß dieser, um die Reibnng zu verhüten, die edlen Metalle mit Wachs, der Scheibenzieher dagegen das Messing mit Baumöl beschmiert. Zu dieser Arbeit erhält er den Draht schon geglühet. Den stärksten Draht, so auf den Messingwerken verfertiget wird, zieht dieser Arbeiter durch alle Nummern bis zur Feinheit eines Haares.

Scheibenzug, s. Flaschenzug.

Scheibtruchen, im Oesterreichischen, der Schubkarren.

Scheid, ein für sich allein im Hochdeutschen veraltetes Wort, welches in gescheid, in Gestalt eines Bey- in Bescheid, Entscheid, Erbscheid, Halbscheid und Unterscheid aber als ein Hauptwort vorkommt, in vielen auch Schied lautet, wie z. B. in Abschied und Unterschied, und bald männlichen, bald weiblichen Geschlechtes ist. Es stammt von dem Zeitworte Scheiden her. Man sehe die jetzt ange-

führten Wörter. Das Scheit, welches Viele um der Abstammung willen Scheid schreiben, sich aber dadurch, nach Adelung, an der Aussprache versündigen.

Scheide,*) ein Name, welchen im Oberdeutschen der Wels, ein bekannter Strohmfisch führt, wo er nach Oberdeutscher Art Schaide geschrieben wird und auch wohl im männlichen Geschlechte der Schaiden lautet. Sein Name scheint mit dem gleichfalls Oberdeutschen Worte Schade, welches ein Name der Alose ist, verwandt zu seyn.

Scheide, von dem Zeitworte scheiden, der Ort, wo sich zwei Dinge scheiden. Es ist in den Zusammensetzungen Gränzscheide, Landscheide, Wegscheide und Wetterscheide am üblichsten, für sich allein aber, wenigstens in der anständigen Schreibart, ungewöhnlich.

Scheide, ein Wort, welches nur in einigen Fällen von der hohlen länglichen Bekleidung anderer Körper üblich ist. Besonders werden die langen hohlen Futterale schneidender und stechender Werkzeuge mit diesem Namen belegt. Die

---

*) Von der Scheide eines Schwertes schon bei dem Stryker Schaide, im Niedersächsischen Schede, Schee, im Angelsächsischen Scaethe, im Englischen Sheath, im Schwedischen Skida, welches aber auch eine Hülse bedeutet. Ihre und Andere leiten es von schützen her, insofern es überhaupt bedecken, bekleiden bedeutet. Allein es scheint hier überhaupt den Begriff des hohlen Raumes zu haben. Im Oberdeutschen ist das Gescheid, ein Maaß trockner Dinge; bei den Jägern das Gescheide, das Gedärm des Wildbrets, vermuthlich auch wegen der hohlen Röhren, woraus es besteht; im Niederdeutschen die Schüte, eine Art Fahrzeug, und im Schwedischen Sked, ein Löffel. S. auch Schedel, Schacht, Schachtel ꝛc. Beide Begriffe, sowohl des hohlen Raumes, als auch der Bekleidung, sind indessen sehr nahe verwandt, indem der letzte bloß eine Figur des ersten ist.

Scheide eines Degens, die Degenscheide. Den Degen aus der Scheide ziehen, ihn in die Scheide stecken. Die Scheide einer Gabel, eines Messers, die Messerscheide, einer Stricknadel ꝛc. Aber auch von der ähnlichen Bekleidung anderer Dinge ist es in manchen Fällen nicht ungewöhnlich. So befinden sich zwei Scheiden an einem Kutschkasten, vermuthlich die ledernen Trageriemen anfzunehmen und zu bekleiden. Die Sielscheide an den Pferdegeschirren sind lederne Bekleidungen der Zugstränge, damit sie das Pferd am Bauche nicht reiben. Die Mutterscheide in der Anatomie, eine längliche häutige Röhre am Halse der Gebärmutter, welche das männliche Glied aufnimmt.

Scheide, (Blumen=), s. Th. 5, S. 782.
— (Degen=), s. Th. 9, S. 60 u. f.
—, eine Fischart, s. oben, S. 522.
— (Fuchs=), bei den Kürschnern, s. Th. 57, S. 31, und Fig. 3418.
— (Gabel=), s. oben.
— (Gränz=), s. das., S. 522.
— der Kutschkasten, s. oben.
— (Land=), s. Th. 61.
— (Messer=), s. Th. 89, S. 241.
— (Mutter=), s. oben, und Th. 99, S. 416 u. f.
— (Otter=), der Kürschner, s. Th. 57, S. 31.
— (See=), Ascidia, s. diesen Artikel.
— (Siel=), s. oben.
— (Strick=), s. diesen Artikel.
— (Weg=), s. oben, S. 522, und Wegscheide in W.
— (Wetter=), s. daselbst, und Wetterscheide, in W.
— (Wimpel=), s. Wimpelscheide, in W.

Scheide, (Wolfs-), der Kürschner, s. Th. 57, S. 31.

Scheidebank, im Hüttenwerk, eine Stube, darin die Erze vermittelst des Scheidefäustels mit der Hand geschieden werden und wo das gute Erz von tauben Gesteine abgesondert wird.

Scheideberg, ein im Hochdeutschen ungewöhnliches Wort, einen Berg oder Fels mit gespaltenen Spitzen zu bezeichnen, welches im Hohenliede 2, 17 vorkommt. Kehre um, werde wie ein Reh, mein Freund, oder wie ein junger Hirsch auf den Scheidebergen.

Scheideblatt, bei dem Gärtner, dasjenige Blatt, so mit seiner Basis eine Röhre bildet und damit den Stamm bedeckt.

Scheidebock, im Hüttenwerke, ein Werkzeug der Probirer und Goldscheider von Eisen, mit einem Griff, worin der Scheidebalken steckt, damit er nicht umfalle, wenn er mit dem in das Auflösungsmittel geworfenen Metalle über die Kohlen gesetzt wird.

Scheideböckchen, im Hüttenbaue, ein Böckchen oder kleines Gestell, worauf der Scheidekolben zu den Goldproben gesetzt wird.

Scheidebrief, bei den älteren Juden, eine Urkunde, durch welche ein Mann, wenn er sich von seiner Ehegattin scheiden wollte, sie von sich entließ und ihr erlaubte einen Andern zu heirathen. Die Verordnung Mosis hierüber steht 5. B. Mos., 24, 1 — 4. „Wenn Jemand eine Frau zur Ehe genommen hat, und sie gefällt ihm nicht, weil er einen Fehler an ihr findet und er schreibt ihr einen Scheidebrief, übergiebt ihn derselben und entläßt sie aus seinem Hause, sie verläßt das Haus auch wirklich und heirathet einen anderen Mann, und dieser zweite Mann faßt auch einen Haß ge-

gen sie, schreibt ihr einen Scheidebrief und übergiebt ihn ihr, läßt sie aus seinem Hause, oder der andere Mann, der sie geheirathet hat, stirbt, so kann ihr erster Mann, der sie von sich gelassen hat, sie nicht wieder zur Frau nehmen, nachdem sie sich hat verunreinigen lassen?" Die Ursache, wodurch ein Mann bewogen werden konnte, seiner Frau einen Scheidebrief zu geben, drückt Moses durch die Worte aus, die buchstäblich heißen: sie findet nicht Gnad in seinen Augen, weil er findet die Blöße einer Sache an ihr. Ueber die Erklärung dieser Worte haben sich schon die alten Juden in verschiedenen Partheien getheilt. Die beiden Schulen Hillels und Schammoi gaben hier den Ton an. Jene sagten: Moses gestatte, sich, um jeder Ursache willen, sie sei so geringe, als sie nur immer wolle, von seiner Frau zu scheiden, und solle es auch nur seyn, daß sie einmal habe das Essen verbrennen lassen. Diese sagten: Moses habe bloß den Scheidebrief in dem Fall erlaubt, wenn die Frau unzüchtig wäre. Die Schüler Hillels erklärten die bei dem Moses vorkommenden Worte jedes besonders, und sagten, weil das Wort דבך darin vorkommt, so bedeute es, daß man seine Frau, um einer jeden Ursache willen, die einem an seiner Frau nicht gefalle, von sich scheiden könne. Die Schammäaner bezogen sich besonders auf das Wort ערות und urtheilten, daß es etwas Schändliches und Unzüchtiges seyn müßte, welches eine Ursache zur Ehescheidung geben sollte. Obgleich die letztere Schule weit richtiger urtheilte, als die Schule Hillels so behielt jene doch dadurch die Oberhand, daß sie sagte: ihre Erklärung wäre durch eine Stimme vom Himmel, welche man Bath Kol nennt, bestätiget worden. Diese Meinung dauert fort bis in das

dreizehnte Jahrhundert nach Christi Geburt, wo der Rabbi Levi Ben Gerson in einem dieserhalb gehaltenen Rathe die Sache so weit in Richtigkeit brachte, daß der Bann darauf gesetzt wurde, wenn Jemand seiner Frau in den gegenwärtigen Zeiten einen Scheidebrief geben wolle, als bis sie nicht selbst ihren eigenen Willen dazu giebt. Wenn aber eine Frau dieses Gesetz mißbrauchen und Dinge begehen wollte, die sich für eine ehrbare Frau nicht geziemen, so sollte man sie mit Gewalt zwingen einen Scheidebrief zu nehmen, und sollte dies nicht geschehen können, so sollte der Mann die Erlaubniß haben, ohne der Frau einen Scheidebrief zu geben, sich anderweitig zu verheirathen. Christus erklärte (Matth. 19, 8.) den Sinn des vorhin angeführten Gesetzes dahin, daß es zwar äußerlich an sich erlaubt sei, seiner Frau einen Scheidebrief zu geben; allein nach dem Gewissen sei es nicht anders erlaubt, als der Hurerei wegen. Das Wort πορνεια, dessen sich Christus bedient, wird sowohl von der Unzucht im ledigen, als verheiratheten Stande gebraucht. Daher erklären es Einige nicht nur auf den Fall, wenn eine Frau nach ihrer Verheirathung sich mit Andern abgiebt, oder Unzucht treibt, sondern auch wenn eine ledige Person sich an einen Mann als Jungfer verheirathet und doch schon vorher mit Andern zugehalten, und also den Mann hintergangen hatte. Nach dem Mosaischen Gesetze konnte ein Mann, der sich von der Unkeuschheit seiner Frau überzeugt hielt, zwei Wege einschlagen; er konnte sie entweder verklagen, und dann ward sie in den beiden vorhin angeführten Fällen, wenn die Klage erwiesen war, als eine Ehebrecherin gesteiniget, oder er konnte den gelinderen Weg einschlagen, daß er sie, ohne zu beschimpfen

und zur Strafe zu ziehen, durch einen Scheidebrief von sich ließen. Schlägt der Mann den letzteren Weg ein, so erklärt Christus einen solchen Scheidebrief nicht nur bürgerlich, sondern auch im Gewissen für erlaubt. Ob nun gleich Moses die Erlaubniß sich von seiner Frau zu scheiden, der Willkühr und dem Gewissen des Mannes überläßt, so setzt er doch gewisse Punkte voraus. 1) Ueberläßt er zwar die Ursachen der Entscheidung der Willkühr und Billigkeit des Mannes, sagt aber dabei nicht, ob es nämlich vor Gott erlaubt sei, sondern um der Härte ihrer Herzen willen erklärt er sie in so fern für erlaubt, weil die Obrigkeit nicht befugt war, solche zu hindern. — 2) Diese Ursachen schränkte er aber doch ein; denn nicht ein jedes Mißfallen, welches der Mann in seiner Frau haben konnte, autorisirte ihn, bürgerlich sich von der Frau zu scheiden, sondern er mußte einen Fehler an ihr gefunden haben, welcher einen triftigen Grund zur Scheidung abgab. — (b) Die sache der Scheidung nennt Moses ערות דבר, welches Wort eigentlich die Blöße einer Sache, dann auch etwas Schändliches und Unanständiges bedeutet. Einige Ausleger verstehen darunter Unzucht und Hurerei, weil aber auf den Ehebruch einer Frau Todesstrafe gesetzt war, auch der Mann, im Fall er mit dem Beweise nicht durchkommen konnte, der Frau den Reinigungseid zuschreiben konnte, so glauben Andere daran nicht, daß hiervon die Rede sei, sondern das überhaupt ärgerliche und dem Manne unleidliche Sachen, die er aber Bedenken trug dem Richter zu offenbaren, darunter zu verstehen seien; denn da der Geist der Zwietracht unter den Juden heftig einriß, so sah sich Moses in die Nothwendigkeit versetzt, die Ehescheidung, als ein noch kleineres Uebel, als die Härte und Grau-

samkeit der Juden gegen ihre Frauen, zu erlauben, allein er rechtfertigte sie dieserhalb ganz und gar nicht. Es scheint indessen, daß die Juden in der Zukunft diese Freiheit weiter ausgedehnt haben, als es den Absichten Moses gemäß war; denn die Propheten klagen häufig darüber. Daher kam es denn endlich auch so weit, daß es Sitte wurde, daß der Mann um einer jeden unbedeutenden Ursache willen, seine Frau verstoßen konnte. — 4) Setzte Moses einige Gebräuche fest, die bei einer erfolgten Ehescheidung beobachtet werden mußten. Mündliche Auffagung des Ehebandes war nicht hinreichend, es mußte schriftlich geschehen. Der Mann mußte ihr einen Scheidebrief geben. Bei einem Volke, unter welchem Wenige vielleicht des Schreibens kundig waren und daher diejenigen, welche sich scheiden lassen wollten, erst zu einem Richter oder Schreiber gehen mußten, machte dieses einige Hindernisse und Aufschub. Vielleicht scheint dieses eine Nebenabsicht Mosis gewesen zu seyn, um hierdurch den häufigen Ehescheidungen zuvorzukommen. Wenigstens konnte dadurch die Ehe doch nicht in der ersten Hitze getrennt werden; vielleicht hatte sich auch Mancher eines besseren besonnen, vielleicht hat auch derjenige, der den Brief schreiben sollte, den Mann vorher umgestimmt. Moses bestimmt zwar hierin nicht, ob die Ehescheidung gerichtlich geschehen solle; jedoch läßt sich Manches darüber erinnern; denn wäre der Mann bloß Richter in der Sache gewesen, so würde er sich leicht durch Leidenschaften haben blenden lassen, in der ersten Hitze etwas zu thun, das ihn nachher gereuet hätte. Wenn also gleich kein förmlicher Prozeß darüber instruirt worden, so haben doch die Schreiber vielleicht etwas dabei zu sagen gehabt. Mit der Uebergabe des Scheidebrie-

ses war aber die Sache noch nicht zu ihrem völligen Ende gediehen, sondern Moses fordert auch noch, daß die Frau das Haus ihres Mannes verlassen habe, welches vielleicht auch dazu diente, der Sache einigen Aufschub zu geben und ihm Zeit zu lassen, sich mit seiner Frau vielleicht wieder auszusöhnen. Alles dieses beweiset, daß Moses die Ehescheidungen zwar nicht verbietet, aber doch so schwer machen wollte, als es möglich war. — 5) Ob eine Ehe, die auf diese Art getrennt worden war, wieder erneuert werden konnte, darüber hat Moses nichts Ausdrückliches verordnet; nur verbietet er sie in dem Falle, wenn die abgeschiedene Frau indessen einen Andern geheirathet hatte. Die Ursache hiervon leuchtet ein. Eheleute die sich gestritten haben, können sich wieder mit einander vertragen und Lust bekommen, die alte Vertraulichkeit wieder zu erneuern. Konnte nun der erste Mann, nach dem Tode des zweiten, die Frau wieder heirathen, so möchte vielleicht der zweite Mann seines Lebens nicht sicher gewesen seyn; gäbe nun dieser für Geld und gute Worte der Frau wieder einen Scheidebrief, damit sie den ersten Mann wieder heirathen könnte, so würde es bei einem Volke, wo dergleichen Ehen erlaubt wären, um alle Zucht und Ehrbarkeit geschehen seyn. — 6) Verlor derjenige gänzlich das Recht seiner Frau einen Scheidebrief zu geben, der ein Mädchen geschwängert hatte, und sie den Gesetzen nach, heirathen mußte; desgleichen derjenige, welcher seine Frau fälschlich beschuldiget hatte, daß er sie in der ersten Nacht nicht als Jungfer gefunden habe.

Was den Scheidebrief bei den neueren Juden anbetrifft, so ist es nach den Satzungen der Rabbinen zwar erlaubt seiner Frau aus verschiedenen Ursachen einen Scheidebrief zu geben, es sind aber

damit so viele Umstände verbunden, daß es selten wirklich geschieht. Sie haben im Talmud eine besondere Abhandlung darüber Massechet Githin oder die Abhandlung von den Scheidebriefen genannt, worin die vorzüglichsten Rechtsregeln darüber vorkommen. Das Vornehmste darin ist Folgendes: Es sind unter den Juden Fälle möglich, wo verlobte Personen ohne einen Scheidebrief wieder von einander kommen können. Wenn ein Mädchen in ihrer Minderjährigkeit verlobt worden, bei erlangter Volljährigkeit aber den Mann nicht heirathen will, so geht sie vor den Richter und erklärt ihm, daß sie diesen Mann nicht heirathen will, so wird sie ohne weitere Umstände losgesprochen. Ist das Mädchen bei ihrer Verlobung zwölf Jahre und einen Tag alt gewesen, so kann die Ehe nicht anders, als durch einen Scheidebrief getrennt werden. Wenn der Mann seiner Frau einen Scheidebrief geben will, so bestellt er zuerst einen Schreiber und zwei glaubwürdige Zeugen, die weder unter einander, noch mit den beiden Eheleuten verwandt sind, welches aber auch unbescholtene Leute seyn und vor der Handlung Buße thun müssen. Es dürfen auch nicht ganz unwissende Leute seyn. Der Schreiber kann nicht zugleich Zeuge seyn. Was das Honorar für diese Bemühungen anbetrifft, so vergleicht sich vorher der Mann sowohl mit dem Schreiber, als mit den Zeugen. Diese Personen müssen die beiden Eheleute gut kennen. Sollte es sich daher zutragen, daß an dem Orte, wo die Ehescheidung geschieht, andere Eheleute wohnten, die mit denen, welche sich scheiden lassen wollen, einerlei Namen haben, so müssen diese dabei zugegen seyn. Wenn man einen Notar, Schreiber ꝛc. haben kann, so darf der Ehemann den Scheidebrief nicht selbst

schreiben. Der Schreiber muß Pergament, Dinte und Feder, und Alles was zum Schreiben nöthig ist, selbst mitbringen. Zuerst fragt der Rabbi, der dabei zugegen sei, den Schreiber: ob dieses Alles sein eigen sei? Beantwortet er nun diese Frage mit Ja, so schenkt er das ganze Schreibegeräth dem Manne, dieser hebt es in die Höhe und erklärt dadurch, daß es nunmehr sein eigen sei. Hierauf fragt der Rabbi den Mann: Giebst du deiner Frau einen Geth oder Scheidebrief aus freiem Willen, ohne Zwang, oder bewegt dich dazu ein Verbot, ein Gelübde, oder ein Eid? Ist das Letztere, so muß er sich davon vorher lossprechen lassen. Hierauf giebt der Mann dem Schreiber das Pergament und das übrige Schreibgeräth in Gegenwart der Zeugen mit diesen Worten: Schreibe in meinem Namen einen Geth und in dem Namen meiner Frau, die ich von mir scheiden will, nämlich die — — Tochter des — — zugleich bevollmächtige ich dich nicht bloß einen, sondern, wenn es nöthig seyn sollte, hundert Scheidebriefe zu schreiben, bis einer darunter ist, der koscher ist, und in welchem man nicht den geringsten Fehler antrifft. Wenn nun der Schreiber dieses bejahet hat, so wendet sich der Mann an die Zeugen und redet sie also an: Ihr Zeugen — — sollet Zeugen seyn und euch unter diesem Scheidebrief unterschreiben, welchen der Schreiber — — in meinem Namen und in dem Namen meiner Frau schreiben wird. Zugleich thut der Mann auf alle Ausflüchte, Einwendungen und reservationes mentales Verzicht. Wenn nun dieses geschehen ist, so sagt er zum Schreiber, so daß es die Zeugen deutlich hören: er soll schreiben. In der Zeit, wenn der Schreiber die Namen des sich scheidenden Ehepaars schreibt, müssen die Zeugen

dabei stehen, damit sie Alles genau sehen können, sich auch an dem Scheidebrief ein Kennzeichen machen, damit sie, wenn sie etwa hinausgehen müssen, solchen genau wieder erkennen können. So lange der Schreiber schreibt, müssen die Zeugen nebst dem Ehemanne dabei bleiben, damit nicht etwas einfließen möge, wodurch der Scheidebrief untüchtig wird. Ist die Frau nicht selbst zugegen, so daß ihr der Scheidebrief durch einen Boten zugeschickt werden muß, so muß der Bote, wenigstens zu der Zeit, wenn die Namen des zu scheidenden Ehepaars und die Zeit der Scheidung geschrieben wird, zugegen seyn. Der Bote muß auch schwören, daß er bei Ueberreichung des Scheidebriefes kein Wort von sich hören lassen wolle, wodurch der Scheidebrief seine Kraft verliere, auch muß er sich ein Kennzeichen an dem Briefe machen, woran er ihn leicht erkennen und von andern unterscheiden kann. Alle Personen, die bei einem Scheidebriefe gebraucht werden, dürfen nicht wahnsinnig, taub, Kinder oder Knechte, oder zu einer andern Religion Uebergegangene seyn. Befindet sich die Frau nicht in eben dem Hause, aber doch in derselben Stadt, so darf der Scheidebrief nicht durch einen Boten überschickt werden, sondern der Mann muß ihr solchen selbst in die Hand geben. Ehe der Schreiber anfängt zu schreiben, muß er erst den Ehemann fragen, wie sein und seines Vaters Name heißt, ob sie mehr als einen Namen, oder Beinamen haben, ob einer von ihnen etwa in einer schweren Krankheit einen andern Namen angenommen habe. Auf eben die Art muß er nach dem Namen der Frau fragen. Der Schreiber muß das Pergament, ehe er darauf schreibt, genau abmessen und beschneiden; denn wenn der Brief einmal geschrieben ist, darf er ihn nicht mehr beschnei-

schneiden. Das Pergament muß etwas länger, als breit seyn, und an beiden Seiten einen Rand haben. Der Schreiber muß auf das Pergament 13 Linien ziehen, wovon 12 Linien ganz ausgezogen werden, die 13te aber getheilt wird, worauf die Zeugen ihren Namen schreiben. Die Schrift kommt auf die inwendige Seite des Pergaments, sie muß weder krumm, noch ineinander gefloſſen seyn; die Buchstaben dürfen nicht in einander gezogen seyn; es darf kein Buchstabe über den Rand hinausgedehnt werden; es darf ferner auf das Pergament kein Flecken kommen. Wenn der Schreiber zu schreiben anfangt, so ruft er die Zeugen noch einmal auf. Ist der Brief trocken, so läßt er die Zeugen unterschreiben, nachdem sie ihn vorher genau durchgelesen haben. Haben sich die Zeugen unterschrieben, so muß jeder bei der Unterschrift des Andern zugegen seyn. Hierauf wird der Brief von dem Rabbi genau durchgelesen, ob Alles richtig geschrieben sei. Hier ein Formular eines solchen Scheidebriefes:

„Am vierten Tage in der Woche, am 15ten Tage des Monats — — im Jahre nach Erschaffung der Welt — — nach der Zahl, die wir zählen hier in — — — — Ich — — ein Sohn — — mit dem Zunamen — der sich heute befindet in der Stadt — — bekenne, daß ich mit meinem ganzen Willen, ohne Zwang und Drang, dich verlasse und mich von dir lossage, und dir, meiner Frau, mit Namen — Tochter — einen Scheidebrief gebe und zwar heute in der Stadt — — oder wie du, oder deine Wohnung, oder deine Eltern und die Wohnung deiner Eltern, noch sonst für Beinamen haben mögen, dir sage ich, die du meine Frau vorher gewesen bist. Ich bekenne, daß ich dich von mir lasse und dich von

mir trenne, vermittelst der Ehescheidung, so daß es von nun an in deiner Gewalt stehe und daß du über dich selbst Macht habest, einen jeden Mann zu heirathen, welchen du willst. Es soll dich Niemand meinetwegen daran hindern, von nun an und zu allen Zeiten. Siehe, das soll nach allem Rechte dir nun erlaubt seyn, mit dir selbst zu handeln und einen Mann zu nehmen, welchen du willst. Dieses Gegenwärtige soll dir von mir eine Ehescheidung, eine Bekräftigung zur Freiheit und ein Scheidebrief seyn. Nach den Rechten Mosis und Israels."

Ist nun der Brief auf diese Art geschrieben, so werden wenigstens noch zehn andere Personen, als soviel eine gesetzmäßige Gemeinde oder Minjan ausmachen, und noch ausserdem zwei besondere Zeugen zur Uebergabe des Scheidebriefes herbeigerufen. Der Rabbi frägt sowohl den Schreiber, als die Zeugen umständlich, ob in dem Scheidebriefe Alles richtig sey. Bejahen nun dieses die genannten Personen, so nimmt der Rabbi den Brief und frägt die Umstehenden, ob Jemand gegen die Gültigkeit desselben etwas einzuwenden habe. Er frägt hierauf den Mann noch einmal, ob er seiner Frau den Scheidebrief mit gutem Willen gebe. Bejahet er nun dieses, so muß die Frau, mit dem Schleier über dem Gesicht, herbeitreten. Er fragte sie, ob sie den Scheidebrief gutwillig annehme? wenn sie dieses bejahet, so befiehlt er ihr die Ringe abzulegen. Er fragt sie ferner: wie es mit der Eheverschreibung stehe; ob sie noch etwas von ihrem Manne zu fordern habe? Hat sie nichts zu fordern, so muß sie die Ktubah oder den Trennungsbrief zurückgeben. Hierauf deckt ihr der Rabbi den Schleier auf und sagt: Wisse, daß du durch diesen Scheidebrief vertrieben bist von deinem Manne. Er giebt hierauf den Scheidebrief dem Manne in

die Hand und befiehlt der Frau die Hände zusammen zu halten, so daß oben bei den Fingern eine Oeffnung bleibt. Darauf ruft er die Zeugen auf, daß sie zusehn sollen, wie er, der Mann, ihr den Scheidebrief gebe. Der Mann befiehlt hierauf dem Weibe, die Hände in die Höhe zu halten; er selbst hält den Brief zwischen den Fingern, so daß die Hand oberwärts, der Brief aber herunterwärts hängt und läßt ihn der Frau mit folgenden Worten in die Hände fallen; „Siehe, da hast du deinen Scheidebrief, nimm ihn an, denn du sollst durch denselben von nun an von mir geschieden werden, und jedem andern frei seyn.“ Sobald nun der Mann den Brief in die Hände der Frau hat fallen lassen, so schließt sie solche und der Mann zieht die seinige sogleich zurück. Die Frau hebt hierauf den Brief in die Höhe, um dadurch nach jüdischem Rechte zu bezeugen, daß es ihr Eigenthum sei. Der Rabbi nimmt ihr hierauf den Brief aus der Hand, liesel denselben noch einmal vor den Zeugen von Wort zu Wort her, und legt den Bann auf alle diejenigen, die sich unterstehen würden, die Ehescheidung untüchtig zu machen. Ehemals machte er einen Kreuzschnitt in den Brief und gab ihn der Frau zurück; gegenwärtig wird er nicht mehr durchschnitten, sondern der Rabbi behält ihn in Verwahrung. Er befiehlt hierauf der Frau, in 92 Tagen nicht wieder zu heirathen. Ist die Frau an dem Orte nicht zugegen, so wird ihr solcher, wie schon oben bemerkt worden, durch einen Boten zugeschickt. Dieser muß bei der Ausfertigung des Scheidebriefes zugegen seyn, und von dem Manne besonders dazu bevollmächtiget werden. Wenn der Bote an den Ort kommt, wo sich die Frau aufhält, so geht er zu dem Rabbi des Orts und macht ihm die Absicht seiner Gesandtschaft

bekannt. Dieser thut verschiedene Fragen, sowohl an ihn, als an die Frau und dann wird der Scheidebrief der Frau mit eben den Ceremonien übergeben, als wenn der Mann selbst zugegen wäre Die Juden haben auch eine gewisse Art bedingter Ehescheidungen, bei welchen die Bedingniß aber nicht in dem Scheidebriefe ausgedrückt werden darf, aber der Mann muß ihr solche mündlich sagen; z. B. wenn ein Mann eine lange Reise zu thun hätte, so kann er vor seiner Abreise seiner Frau einen Scheidebrief aus der Absicht geben, daß wenn er unglücklicher Weise in so, oder so langer Zeit nicht wieder kommen sollte, die Frau Macht haben sollte, sich anderweitig zu verheirathen. Der Mann kann aber in keinem Falle die Frau zwingen, einen Scheidebrief anzunehmen, sondern es muß mit freiem Willen derselben geschehen. Ist der Mann einmal von seiner Frau geschieden, so darf er mit derselben nicht mehr in einem Hause oder Hofe wohnen; ist der Mann ein Priester, so wollen Einige sogar nicht einmal gestatten, daß er in einer Gasse oder in einem kleinen Dorfe mit ihr wohne. Wenn sich Einer von seiner Frau scheiden will, so muß er bei gutem Verstande seyn. Ist er krank, so muß man auf die Zeit warten, wenn er am aufgeräumtesten ist; jedoch kann er ihr, wenn er mit dem Tode ringt, einen Scheidebrief geben, weil er dann als ein völlig gesunder Mensch angesehen wird, doch muß er seine Sprache noch haben.

Bei den Griechen waren die Gesetze der Ehescheidung verschieden. Einige Staaten erlaubten den Männern ihre Frauen, geringer Ursachen wegen, zu verstoßen, so wie dies die Cretenser jedem Manne erlaubten, wenn er mit seiner Frau zu viele Kinder zu bekommen besorgte. Die Atheni-

enser waren ebenfalls in Ansehung der Ehescheidung gegen die Männer sehr nachsichtsvoll; jedoch mußte der Mann einen Scheidebrief geben, der die Ursachen der Scheidung in sich enthielt, um von der Obrigkeit bestätiget zu werden, in so fern die Frau an dieselbe appellirte. — Die Spartaner schieden sich selten von ihren Weibern. Nicht nur Athen bietet uns Beispiele dar, daß es in einigen Staaten Griechenlands Sitte gewesen, die Frauen einander zu borgen, sondern auch besonders in Sparta, der doch unter allen Griechischen Staaten derjenige war, welcher wegen der Strenge seiner Gesetze berühmt und der Liederlichkeit und Ausgelassenheit der Sitten am meisten vorgebeugt hatte. In Athen war es der Weltweise Sokrates selbst, der nach dem Tertullian (Apolog. 29) die ohne Zweifel mehr schöne, als gegen ihren Eheherrn gefällige Xantippe seinem Schüler und Freunde, dem schönen Alcibiades zuweilen auf einige Nächte lieh; und dann hatten die Athenienser ein Gesetz, Kraft dessen Erbinnen des väterlichen Vermögens berechtiget waren, sich den Umarmungen des nächsten Verwandten ihres Mannes zu überlassen, wenn dieser von etwas kalter Natur war. Was die Spartaner anbetrifft, so erzählt Plutarch von dem Gebrauche derselben folgendes: „Lycurg, der die Verheiratheten zu einer großen Schamhaftigkeit und Ordnung verpflichtete, half zugleich der ungegründeten weiblichen Eifersucht dadurch ab, daß er verordnete, es sollte zwar alles beleidigende Unrecht und alle Unordnung vom Ehestande entfernt seyn, die Kinder aber, und die Erzeugung derselben sollten unter den Angesehenen etwas Gemeinschaftliches seyn. Er verlachte diejenigen, welche nach dem Genusse Anderer Frauen mit Gewalt

und Blutvergießen strebten, wenn die Vermischung und Gemeinschaft mit derselben verboten ist. Einem betagten Manne, der eine junge Frau hatte, war es erlaubt, einem schönen, wohlgebildeten Jüngling, den er liebte und schätzte, seine Frau zu übergeben, und wenn sie von ihm eine schöne Frucht empfangen hatte, das Kind, als das seinige anzunehmen. Hingegen durfte auch ein rechtschaffner Mann, der die fruchtbare und keusche Frau eines Andern lieb gewann, ihren Mann ersuchen, bei ihr schlafen zu dürfen, um auf einen so fruchtbaren Boden zu pflügen und gute Kinder zu erzeugen. Lycurg meinte nämlich, daß die Kinder kein Eigenthum der Eltern wären, sondern dem Staate angehörten, und aus dieser Ursache wollte er, daß die künftigen Bürger nicht von einem jeden, der sich zuerst darbieten würde, sondern von den besten Männern erzeugt werden sollten. So lange diese Anordnungen der Natur und den Absichten des Staats gemäß beobachtet wurden, so lange waren die Frauen von dem nachher entstandenen Leichtsinn so weit entfernt, daß der Ehebruch unter ihnen etwas ganz Unerhörtes war."

Auch sagen andere Schriftsteller, daß sowohl auswärtige, als Spartanische Bürger in Ansehung ihrer Frauen eben die Freiheit gehabt haben, wenn sie anders schöne Mannspersonen und so beschaffen waren, daß sie gesunde und muntere Kinder erzeugen konnten. Doch waren die Spartanischen Könige davon ausgenommen, damit das Königliche Blut unvermischt bleiben und die Regierung bei einer und eben derselben ächten Nachkommenschaft bleiben möchte. Lysander wurde wegen einer Scheidung von den Ephoren um Geld gestraft. Und obgleich Arioſto, ein Spartanischer König, seine Gemahlin mit Genehmhaltung des Staates

verstieß, so scheint es doch nicht sowohl dem unter den Spartanern eingeführten Gebrauche gemäß, als vielmehr deswegen geschehen zu seyn, um mit einer andern fruchtbaren Gemahlin einen Sohn und Nachfolger in der Regierung zu bekommen, den er von seiner unfruchtbaren Gemahlin nicht hoffen konnte. Je größer nun die Freiheit der Männer in Absicht der Ehescheidung war, desto eingeschränkter waren die Weiber, dergestalt, daß es für höchst schimpflich gehalten wurde, wenn eine Frau ihren Mann verließ. Medea sagt deswegen beim Euripides: „Unter allem, was beselt ist und Vernunft besitzt, sind die Weiber die elendsten Geschöpfe, weil wir erst mit übermäßigem Vermögen uns einen Mann kaufen und den nehmen müssen, der unsern Leib beherrscht. Zu diesem Uebel kommt nun noch das viel schwerere, daß wir in der größten Gefahr sind, einen bösen Mann für einen guten zu bekommen, besonders da Ehescheidungen den Weibern unrühmlich sind, und es ihnen nicht erlaubt ist, ihre Männer zu verlassen.“ Die Athenienser waren jedoch in diesem Stücke etwas billiger gegen die Frauen, und gestatteten ihnen, ihre Männer aus gegründeten Ursachen zu verlassen, nur durften sie dies nicht thun, ohne sich an die Archonten gewendet und ihnen einen schriftlichen Aufsatz von ihren Beschwerden eigenhändig überreicht zu haben. Zur Bestätigung dieses Gebrauchs führt Plutarch von der Hipparete des Alcibiades Gemahlin Folgendes an. „Diese Dame, sagt er, war eine gesetzte und ihren Mann liebende Frau; als sie aber der Beleidigungen müde war, die er derselben dadurch zufügte, daß er es mit auswärtigen und Athenienſischen Beischläferinnen hielt, so verließ sie das Haus und begab sich zu ihrem

Bruder. Alcibiades achtete dieses nicht, sondern hing seinen Vergnügungen nach. Sie mußte nun einen schriftlichen Aufsatz wegen ihrer Scheidung bei dem Archonten persönlich einreichen. Sie stellte sich auch, den Gesetzen gemäß, vor ihm, da trat aber Alcibiades ganz unvermuthet hinein, nahm sie mit Gewalt weg und führte sie über den Marktplatz nach seinem Hause, ohne daß es Jemand wagte, sich ihm zu widersetzen, oder sie ihm wieder abzunehmen. Sie blieb darauf bei ihm, bis an ihren Tod, der bald hernach erfolgte, als Alcibiades zu Schiffe nach Aegypten ging. Männer, die sich von ihren Weibern schieden, mußten ihnen die Mitgift wieder herausgeben, thaten sie das nicht, so waren sie nach den Athenienſischen Gesetzen verpflichtet, ihnen monatlich neun Obolen zu ihrer Verpflegung zu zahlen. Der Curator der Frau konnte dieserhalb bei dem Gerichte, welches im Odeum gehalten ward, nachsuchen. Uebrigens bedienten sich die Griechen folgender Ausdrücke bei der Ehescheidung. Von Männern brauchte man die Zeitwörter ἀποπεμπειν und ἀπολυειν, das ist, die Frau entlassen und von ihrer Verbindlichkeit lossprechen; von Frauen wurde dagegen das Wort ἀπολειπειν, das ist, den Mann verlassen, gebraucht. Hieraus bekommen die Hauptwörter ἀποπομπη und ἀπολειψις, wie auch die Prozeßarten ἀποπομπης und ἀπολειψεως δικαι ihre Erklärung. Jener schriftliche von der Frau dem Archonten in Person zu überreichende Aufsatz, der die Ursache ihrer eigenmächtigen Scheidung enthielt, hieß ἀπολειψεως γραμματα. Bei den Griechen war auch die Ehescheidung bona gratia, das ist, mit beiderseitiger Einwilligung nicht ungewöhnlich, wo sich dann jeder Theil nach einer neuen Verbindung umsah, so trennte sich Pericles von seiner

Frau und so überließ der König Antiochus seinem geliebten Sohne Seleucus die schöne Stratonice.

Bei den Römern erlaubte ihr erster König und Gesetzgeber Romulus nur den Männern sich von ihren Weibern zu scheiden, und zwar aus folgenden Ursachen: Wenn die Frau die Zeugung der Kinder verhindert, si veneficio circa prolem usu fuerit, wenn sie fremde Kinder untergeschoben, wenn sie Ehebruch getrieben, unfruchtbar war, hinter dem Manne her, Wein getrunken hatte, dem Manne Gift zubereitet oder Nachschlüssel hatte machen lassen; jedoch wird die Unfruchtbarkeit von Einigen nicht unter die ausdrücklichen Bedingungen des Romulus'schen Gesetzes von der Ehescheidung oder vielmehr der Verstoßung gesetzt, indem die eigentliche Ehescheidung eine Trennung der Eheleute mit beiderseitiger Bewilligung, oder wie die Römer sagten, bona gratia ist. Ungeachtet der von Romulus unter den angezeigten Bedingungen erlaubten Verstoßung, hatten doch diese kluge Republikaner eine so große Ehrerbietung für die Heiligkeit der Ehe, daß erst im 520 Jahre der Stadt sich Spurius Cavilius Ruga von seiner Frau wegen ihrer Unfruchtbarkeit scheiden ließ, und vor den Censoren schwur, daß er, um Kinder zu besitzen, liberorum quarendorum caussa, eine andere Frau suche, wodurch er sich aber bei dem Volke verhaßt machte. Das Gesetz des Romulus erlaubt dem Manne auch wegen anderer schlechten Ursachen, aber unter für ihn sehr harten Bedingungen, seine Frau zu verstoßen. Der Mann mußte nämlich, nach dem Plutarch im Romulus, einer solchen leichtsinnig verstoßenen Frau die Hälfte seines Vermögens geben und die andere Hälfte der

Ceres widmen lassen. Aus der Verantwortung des Carvilius vor den Consoren scheint zu folgen, daß die Unfruchtbarkeit weder nach dem Gesetze des Romulus, nach nach den nachmaligen Gesetzen der zwölf Tafeln für eine gültige Ursache der Verstoßung sei angesehen worden. Doch meldet die Geschichte auch nicht, daß Carvilius die gemeldete Strafe habe erlegen müssen. Es scheint also, daß die Römer die Unfruchtbarkeit der Frau, wenn solche habe erwiesen werden können, für die natürlichste Ursache der Ehescheidung angesehen haben, die durch kein Gesetz bestimmt, wohl aber vor Gericht, z. B. bei den Censoren, habe erwiesen werden müssen. In den von den Gesetzen wegen der Verstoßung bestimmten Fällen war der Mann selbst Richter, und that, nach der Verordnung des Romulus, wie uns dieses Dionysius Halikarnassus, Band 2, berichtet, in Gegenwart der Eltern seiner Frau und fünf anderer Personen selbst den Ausspruch. Ueberhaupt suchte der Gesetzgeber durch dies angeordnete häusliche Gericht des Mannes das männliche Ansehen zu sichern und über die Sitten des weiblichen Geschlechtes zu wachen. Ungeachtet die Gesetze der zwölf Tafeln die Macht dieses häuslichen Gerichts insofern etwas einschränkte, daß sie die Rechtmäßigkeit der in diesem Gerichte beschlossenen Verstoßung der Untersuchung der Censoren unterwarfen, wo sie von dem Manne beschworen und die Ursache davon in die öffentlichen Protokolle eingetragen werden mußten, so wurde doch mit der Verschlimmerung der Sitten, und der Ausartung der Römer die Ehescheidungen immer häufiger, und das weibliche Geschlecht, dem, nach der Verordnung des Romulus, die deswegen Plutarch für ein hartes Gesetz erklärt, das Recht sich zu

scheiden nicht zu kam, fing nach und nach an sich gleicher Rechte zu bedienen und sich von den Männern zu scheiden. Diese Freiheit artete bald in eine solche Ausgelassenheit aus, daß Seneca de Benefic. 3, 16 sagt: manche Weiber, die Jahre nicht mehr nach den Consuln, sondern nach ihren Männern zählen konnten, und daß sich viele Römische Damen nur in der Hoffnung sich wieder scheiden zu können und nur darum ihren Mann verstießen, um wieder einen andern zu heirathen.

Wie bekannt konnte die Ehe bei den Römern auf dreierlei Art vollzogen werden, namlich durch die Confereation Coemtion und Usucapion, und so ward sie auch wieder getrennt durch die Diffarreation, durch die Remancipation und Usurpation, welche letztere Statt fand, wenn die Usucapion durch eine dreinächtliche Entfernung der Frau innerhalb des ersten Jahres unterbrochen worden war, welches Usurpatio trinoctii genannt wurde. Sollte nun die Ehe bei den Römern förmlich getrennt werden, so wurde der Ehecontract, oder vielmehr die Tafeln, darauf er geschrieben worden, zerbrochen, der Frau die Hausschlüssel, die sie als Hausfrau (Mater familias) jederzeit unter ihrer Verwahrung hatte, abgenommen, und sie mittelst einer der folgenden Formeln verabschiedet: res tnas tibi habeto oder agito, confestim thoro meo divorte, tibique res tuas habeto; res tuas procura aedibusque facesse; quia fidem scelere violasti et communem amicitiam, res tuas ocyus tolle et alium locum, quem polluas, quaere und mit einem Scheidebriefe aus dem Hause entfernt. Nach dem Julischen Gesetze mußten in der Folge bei dieser Handlung sieben mündige Römische Bürger

als Zeugen, und ein Freigelassener, libertus, zum Verschicken zwischen Mann und Frau gegenwärtig seyn, welche letztere auch der Verstoßenen die Verstoßungsformel sagen, den Scheidebrief zustellen und ihr aus dem Hause fortzugehen befehlen müssen. Diese Ehescheidung hieß divortium, zuweilen auch repudium, z. B. beim Sueton im Tiberius, der sich von der Julia trennte. Hatte die Frau nicht durch grobe Vergehungen die Verstoßung veranlaßt, so mußte ihr der Mann die Mitgift, das Heirathsgut, Dotem, zurückgeben, welches auch geschah, wenn sie beide mit gutem Willen, bona gratia, das Band der Ehe aufhoben, welches den Römern durch die Gesetze, so wie schon durch die Natur dieser ehelichen Gesellschaft erlaubt war. So rieth z. B. Coriolan, als er ins Elend ging seiner Frau, einen andern Mann, der glücklicher, als er wäre, zu heirathen. Bei einer solchen Trennung, nach dem Dyonisius Halicarnassus, behielt auch die Frau dasjenige, was ihr während ihrer Ehe vom Manne geschenkt worden war; hatte dagegen die Frau durch Ehebruch oder andere Verbrechen die Verstoßung veranlaßt, so verlor sie ihre Mitgift und auch das, was ihr der Mann vor der Hochzeit geschenkt hatte. In späteren Zeiten ward ihr der sechste Theil ihrer Mitgift und wenn sie Kinder hatte, für dieselben die beiden andern Sechstheile abgenommen, so daß sie nur die Hälfte der Mitgift erhielt. Bisweilen reuete einen oder den andern Theil schon nach der Verlöbniß und vor der Hochzeit seine Wahl, wo man dann das einander gethane Versprechen aufhob, welches repudium hieß, und wo die renunciani, das ist, der eigentlich sein Versprechen aufhob, sich der Formel bediente: conditione tua non

utor, und also dadurch den andern Theil von seiner Verbindlichkeit lossprach. Conditio war dagegen der Ausdruck, den die Römer von der Eheberedung, pactione nuptiorum, gebrauchten. Nach dem 5ten Gesetze des Codex de Repudiis konnte ein Römer seine Tochter zwingen, ihren Mann zu verstoßen, ob der Vater gleich in ihre Heirath eingewilligt hatte.

Was die Ehescheidung nach Römischem Rechte anbetrifft, so war sie bei den Römern über fünfhundert Jahre unbekannt, bis Sp. Carvilius Ruga, wie schon oben erwähnt worden, das erste Beispiel im Jahre 523 nach Erbauung Roms davon gab, und sich von seiner Frau scheiden ließ. Nachher wurden die Ehescheidungen bald häufiger, jedoch hatten anfänglich nur die Männer die Freiheit, sich von ihren Frauen, nicht aber diese sich von ihren Männern zu scheiden, als aber späterhin auch diese die Freiheit sich zu scheiden verlangten, wurde die Ehescheidung sehr gemein. Kaiser Constantin war der Erste, welcher die Freiheit der Ehescheidungen einigermaßen einschränkte, wenigstens bei denen, welche wider den Willen des andern Ehegatten geschahen, und eine rechtmäßige Ursache dazu verlangte. Er verordnete, daß es einer Frau nicht mehr erlaubt seyn sollte, deswegen, weil der Mann dem Weine, dem Spiele oder den Weibern ergeben war, sich von ihm zu scheiden, sondern erst dann, wenn sie beweisen konnte, daß er ein Todschläger, Giftmischer oder Zerstörer der Begräbnisse wäre; der Mann sollte dagegen seiner Frau erst dann den Abschied geben können, wenn sie eine Ehebrecherin, Giftmischerin oder Kupplerin wäre; wenn er aber ohne solche Ursache sie verstoßen würde, sollte er derselben ihr Heirathsgut zurück-

geben und lebenslänglich unverheirathet bleiben. Es scheint jedoch, daß, ungeachtet dieser Verordnung, die Ehescheidungen noch sehr häufig waren, und auch durch eine Loskündigung der Ehe, ohne jene Ursachen, die Ehe aufgehoben, wo aber der aufkündende Theil gestraft wurde. Es machten daher die folgenden Kaiser: Honorius, Theodosius und Constantinus noch weitere Gesetze über die Ehescheidungen; sie erlaubten einer Frau, welche sich von ihrem Manne geschieden hatte, keine weitere Heirath, dem Manne aber, welcher seine Frau wegen schlechter Aufführung verstoßen hatte, gestatteten sie nach zwei Jahren eine andere Heirath; sie bestimmten mehrere Ursachen der Ehescheidungen, wo nur wichtige zugelassen werden sollten, scheinen aber alle öffentliche Verbrechen unter diese gezählt zu haben. Die Kaiser Theodosius und Valentinian erlaubten die Ehescheidungen, welche mit gemeinschaftlicher Bewilligung beider Eheleute geschahen, hoben die von den vorigen Kaisern auf die einerseitige Scheidung gesetzte Strafen auf und bestimmten diese und die dazu rechtfertigenden Ursachen nach den ältern Gesetzen; allein nachher gaben sie ein neues Gesetz, in welchem sie der Frau nur dann erlaubten sich vom Manne zu scheiden, wenn er ein Ehebrecher, Todschläger, Giftmischer, Landesverräther, Falsarius, ein Störer der Begräbnisse, ein Sacrilegus, Straßenräuber wäre, oder diese aufnähme; wenn er Kinder abtriebe, Menschen entführte, mit unzüchtigen Frauensleuten zu thun hätte, der Frau nach dem Leben stellte oder sie prügelte; der Mann durfte dagegen seine Frau verstoßen, wenn sie eine Ehebrecherin, Zauberin, Todschlägerin, Menschendiebin war; wenn sie Grabmäler zerstörte, gehei-

ligte Sachen entwendete, Straßenräuber aufnahm, sich zu den Gastmalen fremder Männer eindrang, und ausser ihrem Hause übernachtete. Wenn sie sich wider ihres Mannes Willen mit Zuschauen bei Schauspielen und Fechterspielen ergötzte, ihm mit Gift oder auf eine andere Art nach dem Leben trachtete, an einem Hochverrath Antheil nahm, ein Falsum beging, oder den Mann schlug. Wenn die Ehescheidung mit beider Einwilligung erfolgt war, durfte die Frau nach diesem Gesetze erst nach fünf Jahren, nach einem neuern Gesetze des Anastasius aber in einem Jahre nach der Scheidung wieder heirathen. Wenn aber ein Ehegatte, ohne rechtmäßige Ursache dem andern aufsagen würde, so soll nach ersterem Gesetze der Mann, wenn er es thut, das Heirathsgut und die Donation propter nuptias der Frau herausgeben, diese aber, wenn sie es thut, beides verlieren. Justinian setzte zu den Ursachen, wegen welcher die Frau ihrem Manne die Ehe aufsagen konnte, diese, wenn der Mann wegen natürlicher Schwachheit ihr zwei Jahre lang vom Anfange der Ehe an nicht ehelich beiwohnen konnte, und erlaubte auch dem Manne seine Frau zu verstoßen, wenn sie vorsätzlich ihr Kind abgetrieben, aus Wollust ein gemeinschaftliches Bad mit Männern gebraucht, oder während der Ehe sich einen andern Mann genommen hatte, in welchen Fällen sie auch das Heirathsgut, oder wenn sie ein solches nicht hatte, den vierten Theil ihres Vermögens verlieren sollte. In seiner zweiundzwanzigsten Novelle erlaubt er die Scheidung, welche mit gemeinschaftlicher Bewilligung geschieht, ohne Unterschied; daß aber ein Ehegatte dem andern aufkündigen konnte, gestattete er alsdann, wenn jener ins Kloster ging, welcher dann jedoch dem andern diejenigen Vortheile lassen mußte,

welche dieser nach des Aufkündenden Absterben zu erwarten hatte; wenn ferner der Mann drei Jahre lang von eingegangener Ehe an, wegen Schwachheit seine Frau nicht ehelich beiwohnen konnte; wenn der eine Ehegatte in Gefangenschaft gerathen war und der andere in fünf Jahren keine Nachricht von dessen Leben oder Tod erhalten hatte, und endlich, wenn der andere Ehegatte in Sklaverei gekommen war; da hingegen, wenn ein freier Mensch unwissend eine Sklavin heirathet, welche es von Anfange war, die Ehe von Anfang für ungültig angesehen wird. In eben dieser Novelle bestätiget er auch die von Theodosius festgesetzte Ursachen des Repudium und verordnete ferner, daß eine Frau, welche ohne solche Ursachen ihren Mann verlassen würde, erst nach fünf Jahren, welche aber aus triftigen Gründen ihren Mann verlassen würde, erst nach einem Jahre, der Mann aber sogleich wieder sollte heirathen können. Endlich machte Justinian in seiner 117ten Novelle eine neue Bestimmung der Ursachen des Repudium. Der Mann sollte nämlich seine Frau verstoßen können, wenn sie an einem Hochverrathe Antheil nähme, oder des Ehebruchs überwiesen würde, in welchen beiden Fällen er derselben das Heirathsgut, und zwar, wenn keine Kinder aus der Ehe vorhanden wären, eigenthümlich, wenn aber solche vorhanden wären, nur nutznießlich, die Kinder aber eigenthümlich erwerben sollten, wenn sie dem Mann nach dem Leben stellen, oder diejenigen, welche es mit ihrem Vorwissen thun, dem Manne nichts anzeigen, wenn sie wieder des Mannes Willen zu Gastmahlen fremder Männer gehen, mit ihnen baden, ohne des Mannes Schutz über Nacht ausser dem Hause bleiben, oder da es der Mann verboten, die Schauspiele besuchen würde. Die Frau

sollte aber ihren Mann verlassen können, wenn er sich eines Hochverraths schuldig gemacht, ihr nach dem Leben gestellt, oder da es Andere mit seinem Vorwissen thaten, ihr nichts davon angezeigt, wenn er sie einem Andern zur Unzucht zu überlassen gesucht, sie eines Ehebruchs beschuldigt und solchen nicht bewiesen hatte, in welchem Falle sie, nebst ihrem Heirathsgute, auch die Donation propter nuptias ihres Mannes gewinnen sollte, wenn er in seinem Hause mit einer andern Weibsperson angetroffen würde, oder sonst mit andern Weibspersonen vielen Umgang hätte und auf der Frau und ihrer Anverwandten Warnung nicht davon abstehen würde, in welchem Fall sie nicht nur das Heirathsgut und die Donation propter nuptias, sondern auch den dritten Theil dessen, was die letztere beträgt, und zwar, wenn keine Kinder vorhanden wären, nur nutznießlich, den Kindern aber eigenthümlich erwerben sollten. In eben diesem Gesetze verordnet Justinian ferner, daß Eheleute mit gemeinschaftlicher Einwilligung ihre Ehe nicht sollten anders aufheben können, als wenn sie dieses aus einer großen Neigung zur Keuschheit thun würden; wenn aber solche Eltern sich doch nachher verheirathen möchten, sollte deren Vermögen ihren Kindern, wenn sie aber keine hätten, dem Fiscus heimfallen. Wenn sich dann eine Frau von ihrem Manne ohne Ursache scheiden würde, sollte ihr Heirathsgut dem Manne verfallen seyn, wenn sie jedoch Kinder erzeugt hätten, das Eigenthum diesen bleiben; die Frau aber sollte in ein Kloster gesteckt werden und von ihrem Vermögen, wenn sie Kinder hätte, zwei Drittel diesen, und ein Drittel dem Kloster; wenn sie aber keine Kinder, jedoch Eltern hätte, ein Drittel diesen und zwei Drittel dem Kloster, wenn sie aber weder Kinder noch Eltern

hätte, das ganze Vermögen dem Kloster zufallen.

Was nun die Ehescheidung bei den christlichen Religionsverwandten in neuerer Zeit anbetrifft, so sehe man solches unter Scheidung nach. Nach unsern Gesetzen kann kein Scheidebrief anders ertheilt werden, als es muß demselben ein förmlicher Ehescheidungsprozeß vorangegangen seyn, und daraus erst die Ursachen zur Ertheilung desselben erwiesen werden. Ein Ehescheidungsbrief nach neuerer Art lautet wie folgt:

„In Sachen des — — Klägers wider seine Ehefrau — — Beklagten, ertheilen Sr. Königl. Majestät von Preußen ꝛc. hiermit zum Bescheid. Daß da aus den Aussagen der vom Kläger in Vorschlag gebrachten Zeugen mit Gewißheit hervorgeht, daß Beklagte eine äußerst unverträgliche, zänkische und ungestüme Gemüthsart besitzt, und die Wirthschaft des Klägers dergestalt vernachläßiget, daß er in seinen Vermögensumständen ganz herunter kommt, der Beklagtin Zeugen hingegen nichts Bestimmtes und auf den Ehestand der Partheien sich Erstreckendes aussagen, das bisher zwischen beiden Theilen obgeschwebte Band der Ehe, wie hiermit geschieht, zu trennen, und ihnen, jedoch der Beklagten erst nach Verlauf von neun Monaten, die anderweitige Verehlichung in unverbotenen Graden nachzulassen, Beklagtin auch zwar für den schuldigen Theil zu achten, indessen es sowohl dabei, daß Kläger sich der Strafe der Ehescheidung begeben, zu lassen, als derselben dem §. 76. des Ediktes gegen die Mißbräuche der Ehescheidung gemäß, und da der Curator der Kinder nicht nur hiermit einig ist, sondern die der Beklagten zu Last kommenden Verschuldung nicht so beschaffen ist, daß daraus eine gänzliche Verderb-

niß ihres Charakters zu folgern wäre, die Erziehung der Kinder bis nach zurückgelegtem vierten Jahre zu überlassen, übrigens ist Beklagtin schuldig dem Kläger die Kosten dieses Prozesses zu erstatten und der Curator der Kinder gehalten bei der competenten Obrigkeit auf die Ausmittelung des Pflichttheils für die Kinder gehörig anzutragen. Urkundlich unter des Kammergerichts größerem Insiegel. Gegeben — —

Daß vorstehender Ehescheidungs-Bescheid, nachdem gegen denselben von der Beklagtin, jedoch nicht wegen Trennung der Ehe, sondern nur wegen anderer Punkte das Remedium Appelationis eingewendet gewesen, jedoch demselben von ihr ad Acta hinwiederum entsaget worden, in die völlige Rechtskraft vergangen sei, solches wird auf Verlangen denen Actis gemäß, hierdurch in Fidem attestiret. —

Auf diese Weise lauten ungefähr die Scheidebriefe neuerer Art, nur daß die Gründe warum die Scheidung geschieht, wie es sich von selbst versteht, abweichen.

Scheideeisen, Scheidehammer, im Hüttenwerke, ein Eisen oder vielmehr ein Werkzeug, wodurch das Erz geschieden wird. Es ist eine Art Hammer mit einem Helme, auf einer Seite hat es eine Hammerbahn, auf der andern eine Schneide. Von den Hammern ist es dadurch unterschieden, daß seine Schärfe nicht der Quere, sondern der Länge nach, wie ein Beileisen gestaltet ist. Das Gewicht desselben ist 2 oder 3 Pfund. Es muß mit recht gutem Stahle vorgelegt seyn.

Scheideerz, im Hüttenwerke, eine Sorte von Erz, welche reichhaltiger, als das Puchwerk ist, und in die Scheidebank gebracht und daselbst mit der Hand geschieden wird.

Scheidefäustel, im Hüttenwerke, ein Werkzeug, womit die Scheidejungen das Erz mit der Hand zersetzen, um das gute Erz vom tauben Gesteine abzusondern. Es ist vom Scheideeisen der Gestalt, Größe und dem Gewichte nach verschieden, hat auf jeder Seite eine Breite und eine viermal so große Bahn, als das Scheideeisen, also keine Schneide, und ist wenigstens 3 Pfund schwer, da das Scheideeisen ungefähr ein Pfund oder etwas Weniges darüber wiegt.

Scheidefeuer, nennt man auf Bergwerken den Treibofen.

Scheidefurche, s. unter Furche, Th. 15, S. 465.

Scheidegaaren, Scheidegarn, in der Schmelzhütte, ein Laboratorium in Ungarn und Siebenbürgen, worin das Gold und Silber auf dem nassen Wege geschieden und von aller Unreinigkeit gesäubert wird. Es besteht aus einem langen hellen Saal, worin, der Quere nach, viele längliche Destillir- oder Galerenofen parallel neben einander gebauet sind. An den beiden langen Seiten dieser Oefen sind, nach Beschaffenheit der darin vorzunehmenden Arbeiten, entweder eiserne oder von Thon gebrannte Kapellen eingemauert, in welchen große Scheide- und Destillirkolben in einer Reihe neben einander eingesetzt werden, und worunter mit Kohlen oder mit langem Scheitholze, wie es die Arbeit erfordert, geheizt wird; s. Scheiden.

Scheidegarn, s. den vorhergehenden Artikel.

Scheideglas, Scheidetrichter, ein Gefäß in der Chemie, durch welches die flüssigen Sachen von einander geschieden oder abgesondert werden. Es besteht gemeiniglich aus einem Glase, welches oben, wo das Flüssige eingegossen wird, in der Breite eines Fingers ist, unten aber, wo solches wieder auslaufen soll, ein sehr enges Loch hat.

Auch die Benennung eines chirurgischen Scheidewassers. — Auch Gläser, die einen runden Bauch, aber einen 10 bis 11 Zoll breiten gleichen Boden haben; sie sind 5 Zoll hoch, gehen nach oben spitzig zu und haben ein Loch, gleich einer großen Bouteille, müssen auch etwas stark am Glase, und bei der Verfertigung so abgekühlt seyn, wie die Scheidekolben, s. diese.

Scheidegold, in der Probierkunst, Gold, welches noch nicht bis zur Feine gebracht worden.

Scheidehaken, beim Schwerdfeger, der Haken, welcher oben an der Scheide befestiget wird, um damit die Scheide mit dem Degen oder Säbel in das Gehenke oder die Degenkuppel anhangen zu können. Bei feinen Degenscheiden wird er bloß von Messing gegossen und in die Scheide eingeleimt und eingebunden. Bei Säbeln und andern großen Seitengewehren aber mit an das Mundstück der Scheide gegossen und auf den Spon der Scheide oben befestiget; s. Degenscheide, Th. 9, S. 61. und unter Schwerdfeger.

Scheidehammer, s. Scheideeisen.

Scheidejunge, ein Knabe, welcher in der Scheidebank die Stuffen in kleine Wände zersetzt, das Erz, so einen Gehalt hat, von den tauben Bergen absondert, und jedes besonders in Bergkörbe wirft. Es werden dazu kleine Knaben von fünf, zehn bis zwölf Jahren gebraucht; sie müssen von früh fünf Uhr bis Mittags um eilf Uhr, und wenn die Aufsetzstunde vorbei ist, von 12 bis 4 Uhr Nachmittags arbeiten, und ihre gewisse Anzahl Körbe rein scheiden. Ihr Lohn ist nach ihrer Geschicklichkeit und Arbeit eingerichtet und beträgt fünf, sechs und mehrere Groschen.

Scheidekamm, bei den Kattunwebern, ein viereckiger länglicher hölzerner Rahmen, mit engen pa-

rallelen Sprossen, wodurch die Kette auf den Weberstuhl aufgebäumet wird; der Riethkamm. Auch der grobe knöcherne oder elfenbeinerne Kamm der Seidenweber, der Oeffner, erhält diesen Namen; s. Oeffner, Th. 104, S. 398.

Scheidekolben, in der Chemie und im Hüttenwerke, gläserne Gefäße von runder Figur, mit langen Hälsen, worin die edlen Metalle auf nassem Wege durch die dazu geschickte Scheidungsmittel aufgelöset und geschieden werden. Sie werden in den Glashütten, nachdem sie verfertiget worden, auf folgende Weise gut abgekühlt: Man muß sie, sobald sie fertig sind, in einen andern glühenden Ofen tragen, welcher mit dem Feuer ausgehen und ganz kalt werden muß, ehe man die Kolben aus demselben trägt; denn wenn man dieses beim Abkühlen mit solchen nicht beobachtet, so ist man in Gefahr, daß sie durch die geringste Hitze oder Kälte reißen und springen. Um die Scheidekolben zum Gebrauche bequem zu machen, weil sie, wenn sie noch neu sind, kleine Löcher haben, und man solche größer machen muß, damit die Granalien bequem hineingebracht werden können, so windet man einen Schwefelfaden um den Hals des Kolbens, so weit nämlich solcher abgenommen werden soll, genau auf der Stelle, wo der Hals abspringen soll. Wenn nun dieser Schwefelfaden etwa ein- oder zweimal genau umgewunden ist, so steckt man denselben mit einer glühenden Kohle oder einem glühenden Eisen auf etlichen Stellen an, damit er mit einmal rund um das Glas in den Brand komme, sobald es nun egal brennt, steckt man den Hals des Kolbens mit dem brennenden Schwefel in einen Eimer kaltes Wasser, so springt das Glas, wo der Schwefelfaden gebrannt hat, und fällt von selbst

herunter, oder man darf auch nur ein wenig daran schlagen. Der Schwefelfaden muß aber an dem Glase aller Orten fest anliegen, sonst geht er gewöhnlich nicht egal ab, sondern reißt zum Oefteren ungleich ab. Man kann auch die Kolben mit einem glühenden Eisen abnehmen, welches noch besser ist, als mit den Schwefelfaden, wenn es nur recht gemacht wird. Das Eisen dazu muß $\frac{1}{4}$ Zoll ins Gevierte stark seyn, glühend gemacht, und so stark wie der Kolbenhals ist, vorne wie ein Ring umgebogen werden, der genau um die Stelle paßt, wo der Hals vom Kolben abgenommen werden soll. Paßt nun dieses, so macht man den eisernen Ring glühend und zieht ihn um den Hals des Kolbens ein wenig umher, wenn etwa eine Stelle wäre, woselbst er nicht angelegen. Ist nun solches eine Weile geschehen und man glaubt, daß die Stelle an dem Glase recht heiß geworden, so steckt man den Hals des Kolbens sogleich in kaltes Wasser, so fällt das Ende herunter und läßt sich abschlagen. S. auch unter Kolben, Th. 43, S. 283, und unter Scheidewerkzeuge.

Scheidekölbchen, in der Probierkunst, kleine Scheidekolben von Glas, welche einen länglich runden Bauch und einen spitz zugehenden Hals haben. Sie sind im Bruche $1\frac{1}{2}$ bis 2 Zoll breit, 8 bis 10 Zoll lang und die Oeffnung am Halse beträgt ungefähr $\frac{1}{2}$ Zoll. Wan bedient sich dieser Kölbchen bei kleinen Scheideproben. Das Kölbchen wird beim Gebrauche in einen dazu besonders eingerichteten Dreifuß gesetzt.

Scheidekolmrost, ein Wärmöfchen von Eisen, worüber der Scheidekolm gesetzt wird.

Scheidekunst, Chemie, Chymie, bei Einigen Alchemie, Chemia, Chymia, Philosophia per ignem, Alchymia, Ars spagyrica, Ars hystopica,

Ars vulcanica, Ars magorum, Ars Paracelsi, Ars separatoria, Ars hermetica, Pyrotechnia, Pyrosophia, ποιητικη, μεθοδ, αφαιρεσις die Wissenschaft oder Kunst die natürlichen Körper durch Härte des Feuers oder andere Auflösungsmittel von einander zu scheiden, sie in ihre Bestandtheile zu zerlegen, und sie mit einander zu verbinden. Es ist also ein Theil der allgemeinen Naturlehre, der sich mit der Mischung der Körper, ihren Bestandtheilen, dem Verhältniß derselben zu einander, und der Art ihrer Verbindung beschäftiget, die Kräfte und Eigenschaften, welche daraus fließen, zu erklären, und alle diese Kenntnisse zur Kenntniß der ganzen Natur, zum Vortheil anderer Wissenschaften und Künste, und zum Nutzen des ganzen menschlichen Geschlechts anzuwenden sucht; dieses ist sie wenigstens zu unseren Zeiten. Ueberhaupt bietet wohl keine Wissenschaft mehr Abwechselung und mehr Verirrungen dar, als diese. Daher ist ihre Geschichte äußerst lehrreich für diejenigen, welche diese Laufbahn betreten wollen, indem sie die Hindernisse kennen lehrt, welche diejenigen zu überwinden hatten, welche sie betrieben, und die Abwege zeigt, worauf sie sich verirrten. Um nun einen kurzen Abriß dieser Geschichte, indem sie zur Aufklärung des jetzigen Standpunktes dieser Kunst dient, hier geben zu können, wird es nöthig seyn, nach Macquer, zuerst die verschiedenen Lagen, worin sich diese Wissenschaft befunden hat, die Veränderungen, welche dieselbe erfuhr, und die Umstände, welche ihren Wachsthum begünstigten oder verhinderten, hier darzustellen, so daß man eine Uebersicht erhält, was die Chemie seit ihrem ersten Ursprunge bis auf die neuesten Zeiten gewesen ist.

Die mehresten Schriftsteller, welche die Geschichte der Chemie abgehandelt haben, setzten den Ursprung

dieser Wissenschaft in das graue Alterthum; sie setzen ihre Untersuchungen in das entfernteste Weltalter, und finden selbst in den Zeiten vor der Sündfluth Chemisten; allein Alles dieses ist fabelhaft; denn in welchem Zeitalter die Chemie erfunden worden, und wer sie zuerst ausgeübt hat, ist noch ungewiß; denn die mangelhaften Nachrichten, die wir überhaupt von dem frühesten Menschengeschlechte und dessen Treiben haben, so wie die dunkle und verwirrte Sprache, die schon in den ältesten chemischen Schriften herrscht, wodurch die Verfasser diese Kunst oder Wissenschaft geheim zu halten suchten, lassen uns hier ganz im Dunkeln. Wir leben nicht mehr in jenen abergläubischen Zeiten, da man, einigen apokrytischen Büchern zu Folge, im Ernste behaupten konnte, daß Engel oder Geister Frauenzimmern, in welche sie sich verliebt hatten, das Höchste, was es in den Wissenschaften giebt, und die tiefsten Geheimnisse der Chemie offenbaret hätten, daß das Buch, worin diese Geheimnisse aufgezeichnet gewesen, Chema geheißen, daß daher der Name Chemie entstanden und was dergleichen Träumereien mehr sind, die zu erwähnen sich der Mühe nicht lohnt. Die Nothwendigkeit einiger Theile der Chemie, um manche Künste und Handwerksverrichtungen hervorzubringen, macht es wahrscheinlich, daß sie wenigstens unter die ältesten Künste gehört. Die Bibel redet vom Tubal-Cain, welcher vor der Sündfluth gelebt und allerlei Geräthschaften von Kupfer und Eisen gemacht haben soll; er unterrichtete also zuerst in Kupfer- und Eisenschmelzen. Auch findet man in der ältesten heidnischen Geschichte einen Aegyptischen König Vulkan, der das Feuer oder vielmehr die Anwendung des Feuers auf Metall zuerst gelehrt haben und deswegen nach seinem Tode

unter die Götter versetzt, in einigen Tempeln verehrt worden sey, und zu der Benennung Ars Vulcania, die man der ganzen Chemie beigelegt hat, Veranlassung gegeben haben soll. Dieses sind wenigstens die kräftigsten Beweise für das Alter der Chemie, als die Träumerei der Alchymisten, welche das lange Leben Adams und seiner Nachkommen vor der Sündfluth von Lebenselixieren herleiten, die diese Altväter durch die Chemie erfunden und zubereitet haben sollen. So viel ist indessen gewiß, daß diese Wissenschaft in Asien, der Wiege des Menschengeschlechtes, zuerst entstanden ist, wenigstens kann man dieses von einem Theile derselben, der Metallurgie, sagen, von dort kam sie mit den übrigen Wissenschaften nach Aegypten, wo sie so strenge betrieben wurde, das man das ganze Land danach benannte. Die Priester des Volkes übten sie als eine geheime und ihnen allein vorbehaltene Kunst aus; sie schrieben ihre Kenntnisse in der Chemie, so wie ihre übrigen, in hieroglyphischen Charakteren, von denen wir noch Spuren an den Zeichen der Metalle haben, doppelt auf Säulen, aus denen ihre Nachfolger ihre Werke zusammensetzten; sie sind es auch, die den Metallen die Namen der Planeten beilegten, weil sie die Sternkunde mit demselben Eifer, als die Chemie, trieben. Noch in dem dritten Jahrhunderte nach Christi Geburt, unter der Regierung Diocletians, findet man Spuren, daß sich die Aegyptier mit dieser Wissenschaft abgegeben haben. Von diesem Volke kam sie dann zu anderen Völkern. Moses brachte sie zu den Hebräern, und die Griechen mit den übrigen Wissenschaften nach ihrem Vaterlande und nach Italien ꝛc., daher findet man in den Schriften der Griechen und Römer, die in den sieben ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt

herauskamen, sowohl in denjenigen, welche sich eigentlich damit beschäftigten, als auch in solchen, die andere Gegenstände gewählt hatten, unverkennbare Beweise ihrer Einsichten in die Chemie, und nach dieser Zeit eine ganze Schaar Griechischer Schriftsteller, die bloß die Scheidekunst zu ihrem Endzwecke hatten. Man muß sich aber die ersten Chemisten oder Scheidekünstler nicht als etwas Ausserordentliches denken, sie waren es freilich zu ihrer Zeit, aber nach dem Standpunkte, wie jetzt die Wissenschaft steht, muß man sich den Patriarchen Tubal-Cain ungefähr so denken, als unsere Schmelzer und Hammerschmiede. Dieses stimmt auch mit der heiligen Schrift genau überein, in welcher er nur ein Meister in allerlei Erz und Eisenwerk genannt wird, welches so viel sagen will, daß er nur ein bloßer Künstler oder Handwerker gewesen ist. Unter den philosophischen Königen Aegyptens war Siphos derjenige, welchen die Chemisten als ihren ersten Urheber betrachten. Er lebte, so viel man wissen will, mehr als 1900 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung. Die Griechen haben ihn unter dem Namen Hermes oder Merkurius Trismegistus gekannt und verehrt. Das Verzeichniß der Werke dieses alten Gelehrten, von denen uns nichts übrig geblieben ist, ist, so wie man es bei dem Clemens aus Alexandrien findet, so zahlreich, daß die Menschen zu seiner Zeit schon ziemliche Fortschritte in den Wissenschaften gemacht haben müssen. Jedoch handelt keins von den von Clemens aus Alexandrien aufgezeichneten Werken des Hermes geradezu von der Chemie; denn er hat von verschiedenen Wissenschaften Bücher abgefaßt, nur nicht von derjenigen, der man seinen Namen beigelegt hat, indem die Chemie auch die hermetische Philosophie

genannt worden. Man hebt zwar in der Leydner Bibliothek einige Arabische Handschriften auf, welche unter Hermes Namen geschrieben sind, und welche nur die Chemie zu betreffen scheinen: z. B. dasjenige, welches von den Giften und Gegengiften und ein anderes, welches von den Edelsteinen handelt, allein man hält sie mit mehrerem Rechte für spätere, und solche Werke, welche offenbar untergeschoben worden. Man muß daher glauben, daß sich zu Hermes Zeiten Alles, was man von der Chemie wußte, auf einige einzelne Kenntnisse bringen ließ, deren Verbindung man nicht kannte und die daher auch noch keine Wissenschaft ausmachen konnten, ungeachtet die Sternkunde, die Sittenlehre und einige andere Wissenschaften schon sehr große Fortschritte gemacht hatten, wie man solches aus dem Namens-Verzeichniß der Bücher des Hermes ersieht, welche Clemens uns aufgezeichnet hat. Man wird dies nicht unbegreiflich finden, wenn man erwägt, daß die wichtigsten Erscheinungen der Chemie oft zugleich diejenigen sind, welche am wenigsten in die Sinne fallen; denn von der Natur unter eine Art von Decke verborgen, zeigen sie sich, wie die Triebfedern einer kostbaren Maschine, denen, die sie zu entdecken wissen; auch können sie nur von solchen Augen wahrgenommen werden, welche sie zu beobachten geübt sind. Wenn das Ungefähr, der Zufall ihnen einige anfangs dargeboten hat, die so sonderbar oder auffallend waren, daß sie nothwendig die Aufmerksamkeit der ersten Gelehrten auf sich ziehen mußten, so konnten ihnen diese Erscheinungen nur als abgerissene Stücke vorkommen, deren Anwendung und Nutzung sie aus Mangel der Kenntniß einer unendlichen Anzahl anderer, mit denen sie einen wesentlichen Zusam-

menhang hatten, unmöglich einsehen konnten. Diese ersten Chemisten hatten demnach keine andere Quellen, als die Sammlung derjenigen Erscheinungen, welche zu ihrer Kenntniß gelangten; sie brachten solche wieder hervor, so wie sie ihrer bedurften, um sich entweder ihrer zum gemeinen Gebrauch zu bedienen oder um Wirkungen hervorzubringen, welche in den Augen der Menge Wunderwerke zu seyn schienen, und so schränkte sich wohl ohne Zweifel die Chemie jener ersten Erfinder nur auf dieses ein, und diese Chemie war es auch, welche Moses bei den Aegyptiern erlernte und nächst ihm der Weltweise Democritus, welcher bloß die Reise nach Aegypten unternahm, um die Wissenschaften aus der Quelle zu schöpfen. Beide werden in die Zahl der Chemisten gesetzt; der Erste, weil er das goldne Kalb, welches sich die Israeliten zum Abgott gemacht hatten, auflösen und ihnen zu trinken geben konnte und der Andere wegen des Zeugnisses, welches ihm verschiedene alte Schriftsteller, und vorzüglich der Naturkundige Plinius, gegeben haben, welcher die Wissenschaft, die Democritus besaß, als Magie und als eine wundervolle Wissenschaft beschreibt.

Nicht lange mögen die ersten Chemisten bei dem bloßen Bearbeiten und Schmelzen der Metalle stehen geblieben seyn; denn sehr bald gesellte sich zu dieser Kunst die Gewinnsucht, und es entstanden die tausendfältigen Versuche aus unedlen Metallen Gold zu machen, welche die Chemisten von der frühesten Zeit an beschäftigten und der Scheidekunst eine ganz andere Richtung gaben, als diejenige ist, die sie eigentlich hat; man kann aber auch nicht ableugnen, daß dieser Irrweg zu manchen Entdeckungen in dieser Wissenschaft Ver-

anlassung gab, die man vielleicht erst lange nachher gemacht haben würde; auch vielleicht auf manche gar nicht gestoßen wäre. Sie wurden wahrscheinlich durch die Wunder, die sie jeden Tag in ihrer Kunst entstehen sahen, in der Hoffnung bestärkt, daß sie zu dem schon vorhandenen, noch das größte Wunder, das Goldmachen, hinzusetzen würden. Man darf daher nicht ungerecht seyn und ihre erste Unternehmungen tadeln; denn sie waren damals noch weit von der Kenntniß entfernt, ob dasjenige, was sie unternahmen, möglich wäre oder nicht, da dieser Gegenstand noch jetzt nicht entschieden ist; allein unglücklicher Weise war dieser neue Gegenstand ihrer Untersuchungen nur dazu geeignet, ihre Aufmerksamkeit auf eine solche Art zu fesseln, daß sie die anderen Gegenstände ganz aus dem Gesichte verloren; sie glaubten die Vervollkommnung der Chemie in dem zu sehen, was nur die Auflösung einer besonderen Aufgabe der Chemie war. Daher ward die Sphäre ihrer Wissenschaft, statt sich zu erweitern, vielmehr auf einen Punkt zusammengezogen, auf welchen sie alle ihre Arbeiten richteten. Die Chemisten fingen nun an sich verborgen zu halten; sie hüllten Alles, was von ihnen ausging, in ein tiefes Dunkel, und indem sie die Geheimnißvollen affectirten, sanken sie zu bloßen Handwerkern herab; denn hätten sie ihre Absicht erreicht, so würden sie sich nicht zu aufgeklärten und gelehrten Chemisten aufgeschwungen haben, sondern sie wären bloße Goldmacher geblieben. Dieser Umstand, welcher sie einerseits eines fortdauernden Gewinnstes beraubte, hielt sie hingegen andrerseits ab, sich mit andern Künstlern und Handwerkern zu vermischen; auf diese Weise gewannen sie eine Aehnlichkeit mit den Gelehrten, und da, wie natürlich, man alle seine Vortheile be-

nutzen muß, so bedienten sie sich auch dieses Vortheils, um sich den Namen der Philosophen oder der Chemisten im vorzüglichen Verstande anzumaßen; ein Vorzug, welcher durch den Arabischen Artikel Al ausgedrückt wird, den sie dem Namen ihrer Wissenschaft beifügten, woraus die Namen Alchymie und Alchymisten entstanden sind. Diese Art Künstler wurde also, wie man gewahrt, eine Art Mittelding zwischen dem Gelehrten und dem Handwerker; sie hatten von den Erstern den Namen und von den Letztern den Charakter, und im Grunde waren sie weder eins, noch das andere. Um ihren Namen zu erhalten schrieben sie die Grundsätze ihrer angeblichen Wissenschaft wie die Philosophen nieder; allein sie schrieben auf eine dunkle und so wenig verständliche Art, daß sie von ihrer angeblichen Kunst nicht mehr Licht gaben, als die Handwerker, welche nicht schreiben, von den Handwerken geben, die sie betreiben. Viele unter ihnen, welche wohl einsahen, mit wie vielem Rechte man ihnen in dieser Hinsicht Vorwürfe machte, bemüheten sich die Aufmerksamkeit ihrer Leser dadurch anzuziehen, daß sie gleich zu Anfange ihrer Werke ankündigten, daß sie sich sehr verständlich machen würden; allein ihre Bemühungen gingen dahin, nur noch dunkler zu seyn, als ihre Vorgänger. Der Begriff, den man sich von der Chemie machte, wurde noch unrichtiger, als diese Kunst unter die Hände der Araber kam; denn ihre metaphorische und hieroglyphische Sprache verwirrte sie noch mehr, und der Gedanke, den sie mit so vielem Eifer auszuführen suchten, daß eben das Mittel, durch welches man die unedlen Metalle in Gold verwandeln wollte, auch das allgemeine Arzneimittel seyn müßte, verrückte ihnen den wahren Gesichtspunkt der Chemie so sehr, daß die

Wissenschaft unter ihren Händen gewiß eher verloren, als gewonnen hat, nur den Vortheil verdanken wir ihnen, daß sie anfingen mehrere Körper zu untersuchen, um aus ihnen heilsame Kräfte zu ziehen, und so wurden sie die Stifter der pharmaceutischen Chemie. Von den Arabern kam die Chemie nach China, auch brachten sie solche nach Spanien und nach den übrigen mittägigen Ländern Europas, und von diesen verbreitete sie sich bald durch das ganze übrige Europa. Schon in dem 13ten und 14ten Jahrhunderte haben wir Franzosen, Spanier, Deutsche, Engländer, Italiäner und Dänen unter den chemischen Schriftstellern. Die Geschichte der ersten Schriftsteller, welche sich mit der Alchymie befaßten, ist eben so dunkel und verwirrt, als ihre Schriften. Von den meisten derselben weiß man nicht einmal den wahren Namen, die Zeit, in der sie lebten, und auch nicht, ob die Schriften, welche man ihnen zuschreibt, untergeschoben oder ächt sind; kurz Alles, was dieselben betrifft, ist ein wahres Räthsel. Es würde daher zu weit führern, sich auf eine umständliche Untersuchung einzulassen, wer Synesius, Zosimus, Adfar, Morienus, Calidis, Arnold von Villanova, Raymundus Lullius, Alanus de Lille, Johannes aus Meun und eine Menge anderer solcher Schriftsteller oder Philosophen gewesen sind, deren bloßes Namens-Verzeichniß hier zu lang seyn würde, und es ist daher nöthig, über dieses Mittelalter der Chemie schnell hinwegzuschlüpfen. Indessen giebt es unter dieser Menge von alchymistischen, unverständlichen Schriftstellern doch noch eine kleine Anzahl solcher, die uns über Manches einige Aufklärung gegeben haben, als der Araber Geber, der Englische Mönch Rogerius Baco, welcher das Schießpulver gekannt

zu haben scheint und der Magie beschuldiget ward, Raymundus Lullius, Basil. Valentinus und Isaacus Hollandus, in deren Schriften man etwas von dem Scheidewasser, dem Spießglase und von noch andern Sachen findet. Roger Baco war unstreitig einer von denjenigen, der sich durch seine Freiheit von Vorurtheilen auszeichnete, und durch die Kenntnisse, die er aus andern Wissenschaften geschöpft hatte, so zu sagen der erste Stifter einer vernünftigen Chemie ward. Die folgende Zeit zeigte sich aber nicht günstiger zum Vortheil der Kunst, obgleich Schriftsteller in Menge in diesem Felde des Wissens auftraten; denn auch bei den Meisten unter ihnen war der Durst nach Gold der Sporn, der sie zu ihren Arbeiten antrieb. Sie suchten den Stein der Weisen, das allgemeine Auflösungs-, das allgemeine Arzneimittel zu finden, um sich dadurch Güter und Ansehn zu verschaffen. Die pöbelhafteste Denkungsart, die gröbste und geflissentlichste Unwissenheit in allen Grundwissenschaften, der gotteslästerliche Aberglaube, der sich noch dazu in den Mantel der Gottesfurcht einhüllte, unbegränzter Stolz, die unverschämteste Prahlerey, die abentheuerlichsten Widersprüche, die abscheulichsten Lügen, der schändlichste Eigennutz, die hartnäckigste Beharrlichkeit in ihren Irrthümern, die dunkelste, verworrenste, unverständlichste, unreinste und mit den unangemessensten Gleichnissen vorsätzlich verunstaltete Schreibart, Züge, die sich in wenigen dieser Schriftsteller verkennen lassen; aber auch Züge, die, weil sie zu diesen Zeiten so allgemein waren, die ganze Kunst in den Augen vernünftiger Menschen äußerst verächtlich machte. Unglücklicherweise breiteten diese Chemisten auch ihre Irrthümer auf die Arzneikunst aus, unbekün-

mert um das wahre Wohl ihrer Mitbürger, warfen sie alle gute, aus ächten Quellen geschöpfte, Grundsätze vernünftiger und besser denkender Aerzte über den Haufen, verlachten und verläumdeten ihr behutsames und einfaches Verfahren in der Behandlung der Kranken, erklärten alle Erscheinungen in dem menschlichen sowohl gesunden, als kranken Körper, aus dem Chaos, welches sie Chemie nannten; suchten in ihren größtentheils mineralischen und insgesammt durch das Feuer zubereiteten Arzneimitteln die einzige Hülfe in allen Krankheiten, und waren thöricht genug, gegen ihre eigene Erfahrung und gegen die laute Stimme der Vernunft zu behaupten, daß es ein Mittel gebe, auf dessen Erfindung sie losarbeiteten und daß Einige unter ihnen erfunden zu haben sich rühmten, ein Mittel daß alle Krankheiten ohne Unterschied heile, und wodurch sie sich ihr Leben nach ihrem eigenen Belieben verlängern könnten. Durch solche ungegründete Hoffnungen, die sie den Großen der Erde machten, durch die frechsten Verheißungen, ihnen die geheimen Mittel zu der Erfindung des Steins der Weisen zu offenbaren, bemächtigten sie sich der schwachen Seite der Fürsten und versicherten sich ihres Schutzes; dem Pöbel, dem das Wunderbare immer besser, als eine natürliche Erscheinung, hirnloses Geschwätz besser einleuchtet, als Gründe, der seine Kranke auf die erste Arznei wieder gesund oder lieber geschwind ermordet haben will, erhob sie bis in den dritten Himmel; den Schein der natürlichen Ehrlichkeit und Gottesfurcht, den viele dieser chemischen Aerzte hatten, gewann ihnen den Zugang zu den Herzen Mancher, die im Grunde besser dachten; die Barbarei der damaligen Zeiten überhaupt und die Unmöglichkeit, die auch zu unsern Zeiten noch Statt hat, Alles aus Gründen

zu erklären, verschaffte ihnen auch unter denen, die heller sahen, die Bequemlichkeit, die Arzneikunst erlernen und ausüben zu können, ohne daß man gerade nöthig hatte, die Ursache der Krankheit zu ergründen. Die Neuheit der Lehre und der Eigensinn der übrigen Aerzte, die auch da, wo sie hätten nachgeben sollen, keinen Schritt von ihren angenommenen Grundsätzen abweichen wollten, verschafften ihnen, selbst unter den Aerzten, großen Anhang, und besonders zu der Zeit, da die Lustseuche nach Europa kam, und bei ihrem Beginnen mit den erschrecklichsten und hartnäckigsten Zufällen begleitet war, die keinem Schwitzkasten, keinem Holztrank, keinem andern ähnlichen Mittel mehr weichen wollte, aber durch den Gebrauch des Queckſilbers, welches die nicht chemischen Aerzte verabscheuten, gemildert und geheilt wurden. So erhielt sich diese im Dunkel gehüllte Chemie über zwei Jahrhunderte hindurch, und auch noch bis auf die neuere Zeit finden sich Spuren davon. Was die Vermischung der Irrthümer der Chemie mit der Medizin anbetrifft, so hat zu diesen, besonders im 16ten Jahrhundert, ein berüchtigter Alchymist, mit Namen Paracelsus, dessen ganzer Name ist Philippus, Aureolus, Theophrastus, Paracelsus Bombastus ab Hohenheim, vieles beigetragen. Er war der Sohn eines Arztes und selbst ein Arzt, wollte die halbe Welt durchreiset seyn, und aus allen Orten und Enden Rezepte und Wundermittel mitgebracht haben, und hatte, was besonders damals noch selten war, in den Bergwerken Kenntnisse, und die Behandlung der Metalle studirt: Er fing seine Laufbahn damit an, Alles niederzureissen, was bisher gelehrt worden war, alle hohe Schulen mit der größten Verachtung zu behandeln, sich als den ersten Philoso-

phen und Arzt der Welt zu präsentiren, und häufig zu versichern, daß keine Krankheit sei, die er nicht heilen, kein Leben, das er nicht verlängern könnte. Ueberhaupt glaubte er vermittelst der Alchymie, auch die Universalmedizin zu finden, auch gab er vor, daß er ein geheimes Mittel besitze, welches das Leben bis auf Methusalems Alter verlängern könnte; allein dieser unverschämte Charlatan und hochpralende Lebensverlängerer starb im acht und vierzigsten Jahre seines Alters. — Zur Probe seiner Insolenz und des Tons, in welchem die Charlatans des 16ten Jahrhunderts ihr Publikum anredeten, mag der Anfang seines Hauptwerkes dienen. „Ihr müsset mir nach, ich nicht euch, ihr mir nach, Avicenna, Rhases, Galen, Mesue, mir nach und nicht ich euch; ihr von Paris, ihr von Montpellier, ihr von Schwaben, ihr von Meissen, ihr von Köln, ihr von Wien und was an der Donau und dem Rheinstrome liegt, ihr Inseln im Meere, du Italien, du Dalmatien, du Athen, du Grieche, du Araber, du Israelite, mir nach, und nicht ich euch; Mein ist die Monarchey!" Er hatte nicht Unrecht von sich selbst zu sagen: „Von der Natur bin ich nicht subtil gesponnen; es ist auch nicht unsere Landesart, die wir unter Tannzapfen aufwachsen." Er hatte aber die Gabe, seinen Unsinn in einer so dunklen und mystischen Sprache vorzutragen, daß man die tiefsten Geheimnisse darin ahndete und noch hier und da darin sucht, und daß es wenigstens ganz unmöglich war, ihn zu widerlegen. Durch diese Weise und durch die neuen und auffallenden Wirkungen einiger chemischen Mittel, die er zuerst in die Medizin verpflanzte, machte er ein großes Aufsehen und sein Ruf wurde so verbreitet, daß aus ganz Europa Schüler und Patienten zu ihm ström-

ten und daß selbst ein Erasmus sich entschloß, ihn um Rath zu fragen, und schon darum war sein Ansehen so groß, als Raymundus Lullius und einige andere Alchymisten schon vor dem Paracelsus an eine Universalmedizin gedacht hatten. Seine Universaltropfen oder Universalelixir, wodurch er ein hohes Alter bewirken wollte und welches er für einen vegetabilischen Schwefel ausgab, war weiter nichts, als ein hitziges, dem Hofmannschen Liquor gleiches Mittel. Ungeachtet die Universalmedizin der thörigste Gedanke ist, welcher in den Kopf der Alchymisten gekommen war, so wurde sie dennoch ein Mittel, durch welches die eigentliche oder vielmehr die wahre Chemie zu entstehen und sich über die Trümmer der Alchymie zu erheben anfing. Paracelsus schrie unaufhörlich wider die alte Apothekerkunst, in welcher man von solchen Arzneimitteln, die durch die Chemie bereitet worden, gar keine, oder nur sehr wenige antraf; verbrannte in einem Anfall von Raserei die Bücher der alten Griechischen und Arabischen Aerzte und wollte nur sein System emporgehoben sehen. Sein Aufsehen gründete sich auch besonders auf die Kuren der venerischen Krankheit, welche damals viele Verwüstungen anrichtete, und gegen welche die Arzneikunst in der gemeinen Apothekerkunst nur sehr unkräftige Waffen fand. Es gab überhaupt damals zwei Klassen von Chemisten, die sich sehr von einander unterschieden; während der Zeit, daß die Rosenkreuzer, ein Cosmopolit, ein Espaguet, ein Beausoleil, ein Philaletha und mehrere Andere Zeit, Mühe und Geld verschwendeten, um Paracelsus Thorheiten zu übertreffen, sah man nach und nach die nützlichen Werke von Crollius, Quercetanus, Beguin, Hartmann, Viganus,

Schröder, Zwelfer, Tachenius, le Feburе, Glaser, Lemery, Lemort, Ludovici und vieler Anderer zum Vorschein kommen, welche Männer sich bemüheten, neue, aus der Chemie hergenommene, Heilmittel zu erfinden und zu beschreiben. Die vornehmsten medizinischen Facultäten, welche die Wichtigkeit der gleichförmigen Bereitungsart der Arzneimittel einsahen, setzten dieselbe fest, wodurch wir eine große Anzahl von Pharmacopöen und Dispensatorien erhalten haben, in welchen man viele vortreffliche chemische Operationen findet. Auf der andern Seite waren die meisten chemischen Künste im Stillen ausgeübt worden, obgleich durch einen nur langsamen, aber lange Zeit dauernden, und auch seit der Erschaffung der Welt ununterbrochen fortgesetzten Gang, schon zu Paracelsus Zeiten zu einer merkwürdigen Stufe der Vollkommenheit gekommen. Man verstand die Kunst, die Erze zu entdecken, zu probiren, und mit Vortheil auszuschmelzen. Man kannte in der Goldschmiedekunst und in den Münzen die Mittel, die Metalle zu legiren, aufzulösen und fein zu brennen. Man verfertigte Gläser, Krystallglas, Schmelzglas und unächtes Porzellan oder Fayence aus einer sehr großen Menge verschiedenartiger Materien. Man konnte Farben von allen Schattirungen bereiten und sie auf alle Körper bringen; diejenige Gährung, welche die Weine, die Biere, die Essige hervorbringen, war bekannt und wurde getrieben, und die Destillirer zogen die geistigen, flüchtigen und gewürzhaften Theile aus den Pflanzen, um Essenzen und Parfüms daraus zu verfertigen. Allein alle diese Künste wurden einzeln von solchen Leuten getrieben, welche nur dasjenige kannten, was sich auf ihre Handthierung bezog, und da diese Künste nicht beschrieben worden waren, so hatte

Niemand eine Kenntniß vom Ganzen. Diese verschiedenen Theile der Chemie waren vorhanden, allein die eigentliche Chemie mangelte noch gänzlich, der Geschmack an den Wissenschaften, der auf die Unwissenheit der vorhergehenden Jahrhunderte folgte weckte jedoch glücklicherweise Männer von wirklichem philosophischem Geiste, die es einsahen, wie nöthig es sey, die so große Anzahl wichtiger Kenntnisse zu erlangen und öffentlich bekannt zu machen. Sie suchten die Schwierigkeiten, die sich ihnen in diesem Felde entgegensetzten, zu überwinden, um die Handgriffe einer Menge von Künstlern und Handwerkern zu entdecken und zu enthüllen, die gewisse wesentliche Theile der Chemie betrieben, ohne Chemisten selbst zu seyn.

Zu diesen hellsehenden Männern, welche sich von den alchymistischen Irrthümern losmachten, gehört der berühmte Agricola, aus einem Dorfe bei Meißen in Sachsen gebürtig, einem Lande, welches reich an Bergwerken ist, und wo die Metallurgie stark betrieben wird, beschrieb er diese Arbeiten so umständlich und genau, als man es zu seiner Zeit, wo die wahre Chemie noch mit einem Nimbus umgeben war, nur immer verlangen konnte. Er war Arzt, gleich dem Paracelsus und auch dessen Zeitgenosse; allein er wich ganz von der Methode dieses berüchtigten Chemisten ab; denn seine Schriften sind eben so deutlich und unterrichtend, wie des Paracelsus Schriften dunkel und unverständlich sind. Lazarus, Erker, Schindler, Schlüter, Henkel und einige Andere haben gleichfalls von der Metallurgie geschrieben, und auch von der Probierkunst eine Beschreibung geliefert. Anton Neri, Merret und Kunkel, welcher letztere besonders die Chemie mit reichen Erfahrungen

bereichert hat, haben die Glasmacherkunst, die Kunst Schmelzwerke zu bereiten, die Kunst die Edelsteine nachzumachen ꝛc. umständlich beschrieben. Indessen waren die erwähnten Chemisten und mehrere von denen, welche nach ihnen folgten, und die sorgfältig von den Alchymisten unterschieden werden müssen, nicht ganz von den Blendwerken der Alchymie frei. Auch von den Zeiten des Paracelsus und Agricola an, haben wir eine große Menge Schriftsteller, welche zur Hälfte wahre Chemisten und zur andern Alchymisten sind, zu welcher Zahl Keßler, Cassius Röschius, Orschall, der Ritter Digby, Libavius, van Helmont, Basil. Valentinus, Starkey, Borrichius gehören; allein das Gute, was sie durch ihre Menge von Erfahrungen der Chemie geleistet haben, übertrifft bei weitem ihre Verirrungen. Da nun in den letzten Zeiten der eben erwähnten Schriftsteller die alchymistische Raserei gewissermaßen in ihrer Crisis war, so fand sie auch damals wichtige Gegner, denen die wahre Chemie großen Dank schuldig ist, weil sie durch ihre Schriften solche von den Flecken zu befreien suchten, welche dieselbe entstellten und ihrer Ausbreitung sich entgegen setzten. Unter diesen Schriftstellern zeichnen sich besonders aus der Pater Kircher und der gelehrte Conring, welche beide die Alchymie mit vielem Glück und Ruhm angriffen. Der glänzendste Zeitpunkt für die Chemie fängt sich mit dem Beginnen des 17ten Jahrhunderts an, in welchem man anfing, die verschiedenen Theile der Chemie zu sammeln, zu durchforschen und zu vergleichen, und Alles in ein ordentliches Lehrgebäude aufzustellen, um damit den Grund zur wahren Chemie, als Wissenschaft betrachtet, zu legen. Das Ordnen der durch viele Jahrhun-

derte aufgehäuften Materialien war also dem 17ten Jahrhunderte aufbehalten. Jacob Barner, Leibarzt des Königs von Polen, war Einer von den Ersten, welcher die vornehmsten chemischen Erfahrungen in eine gewisse Ordnung brachte, und sie auf eine vernünftige Weise erklärte. Sein Werk kam unter dem Titel: philosophische Chemie heraus. Alle Erscheinungen in der Chemie sind daselbst auf das System der Alkalien und Säuren gebracht, welches Tachenius bereits festgesetzt, aber auch dadurch gemißbrauchet, daß es solches zu weit ausgedehnt hatte; allein dieser Fehler darf ihm so hoch nicht angerechnet werden, wenn man in Betrachtung zieht, wie schwer es ist, nicht in dergleichen zu verfallen, wenn man der Erste ist, der sich mit so allgemeinen und folgerungsreichen Wahrheiten beschäftiget, als die Eigenschaften dieser salzartigen Substanzen sind. So schrieb auch der Leipziger Professor Bohn sehr schätzbare chemische Abhandlungen. Das Ansehen dieser Chemisten ist aber fast gänzlich durch den Ruhm verdunkelt worden, welchen sich der berühmte Becher, erster Leibarzt des Churfürsten von Maynz und Bayern einige Zeit darauf in eben diesem Fache erwarb. Er war unstreitig der Erste, welcher die chemischen Erscheinungen genau beobachtete und alle zerstreute Erfahrungen sammelte. Er war der Erste, welcher einsah, wozu sie gebraucht werden konnten und fing an sie mit mehr Aufmerksamkeit und tieferer Einsicht zu ordnen, als Barner. Er war ganz frei von den alchymistischen Irrthümern, zeigte die eigentlichen Gesichtspunkte, worauf die Chemisten ihre Aufmerksamkeit zu richten hätten, und legte so den festen Grund zu dieser Wissenschaft, der aber ihnen immer noch etwas schwankend geblieben war.

Jetzt fing man an, an der Erweiterung dieser Wissenschaft rastlos zu arbeiten. Ernst Stahl, Becher's Schüler, nahm das System seines Lehrers an, berichtigte und vereinfachte aber dessen Prinzipien, so daß man sie ganz als sein eigenes Werk ansehen kann. Stahl's Theorie ist die sicherste Führerin, die man nur erwählen kann, wenn man sich auf chemische Untersuchungen verlassen will. Die zahlreichen Erfahrungen, die jeden Tag gemacht werden, zerstören dieselben so wenig, daß sie im Gegentheil eben so viele neue Beweise werden, welche solche bestättigen. Daß Stahl eine angeborne Neigung zur Scheidekunst besaß, beweiset, daß er schon im funfzehnten Jahre Barner's philosophische Chemie auswendig gelernt hatte. Allein auch nach dieser Zeit, wo die wahre Chemie zu triumphiren anfing, gab es geistvolle Gelehrte, welche den in den Zeiten der Unwissenheit herrschenden Geschmack von den Wissenschaften, besonders aber von der Chemie, auf eine dunkle Art zu schreiben, wieder haben erneuern wollen, und um dieser Behauptung einigen Beifall zu erwerben, lobte ein sonst schätzbarer Schriftsteller Stahlen, wegen einiger Dunkelheiten, die man aber in den Schriften desselben nicht antrifft, oder man müßte noch ein Anfänger in dieser Wissenschaft seyn; denn gerade war es dieser Schriftsteller, welcher sich, so viel als möglich, bemühete deutlich zu schreiben. Man wollte aber die alte Dunkelheit unter dem Vorwande wieder einführen, daß man durch eine faßliche Schreibart die Chemie Jedermann verständlich und sie zu einer modischen, und folglich geringschätzenden Wissenschaft mache, gleichsam als ob die Flüchtigkeit derer, die diese Wissenschaft obenhin treiben wollen, den Eifer derjenigen Gelehrten

nur im geringsten schwächen können, die in das Innerste derselben einzudringen den Muth haben. Dem Stahl muß man, obgleich in einem verschiedenen Fache, den Böerhaave zur Seite setzen, wir verdanken ihm in diesem Felde die Zerlegung und Untersuchung des Pflanzenreiches, die vortrefflichen Abhandlungen von der Luft, dem Wasser, der Erde und vorzüglich die von dem Feuer. Nach Becher's und Stahl's Zeiten beschäftigten sich, besonders in dem nördlichen Europa, die größten Naturforscher mit dem zweckmäßigsten Eifer mit der Chemie, und ihren Bemühungen verdankt man die ferneren Erweiterungen und Fortschritte derselben. Durch Blak's, Scheel's, Pristley's, Lavoisier's und Davy's Entdeckungen, wurde Licht über alle Gegenstände der Chemie verbreitet, alle einzelne Erfahrungen wurden auf gemeinschaftliche Grundsätze zurückgeführt und vorzüglich diesem glücklichen Umstande verdankt diese Wissenschaft die Achtung, welche sie jetzt bei den Aufgeklärten erlangt hat.

Begriff der Chemie. Die Chemie, als zweiter Zweig wissenschaftlicher Naturkenntnisse — der erste ist die Physik — umfaßt alle diejenige Erscheinungen oder Veränderungen in der Körperwelt, welche Erfolge innerer Bewegung sind, die durch unsere äußeren Sinne nicht unmittelbar wahrgenommen wird; bei denen auf die vorgegangene Bewegung nur aus ihren Folgen geschlossen werden kann. Sie bezeichnet demnach die wissenschaftliche Erkenntniß von den Ursachen innerer Veränderungen der Körper, bei nicht unmittelbar wahrnehmbarer Bewegung. Die Erfahrung lehrt, daß nur Dinge von specifisch verschiedener Beschaffenheit vermögend sind, solche Veränderungen hervorzubringen, dergestalt, daß sie sich

entweder wechselseitig innigst durchdringen und vereinigen, dennoch ein völlig homogenes Ganze bilden, in deren Massentheilchen selbst das bewaffnete Auge keinen Unterschied erkennen und deren Zusammenhang durch keine mechanische Kraft wieder aufgehoben werden kann, oder daß sie sich gegenseitig aus einer bestehenden Vereinigung absondern. Mithin muß auch die Chemie sich mit Untersuchung derjenigen Ursachen beschäftigen, durch deren Wirkung die Körper entstehen, gemischt, zusammengesetzt oder verändert, entmischt oder zerlegt werden, deshalb wird sie auch Mischungskunde, Scheidekunde genannt. Die verschiedenen Ursachen, durch deren Wirkungen Körper entstehen, gemischt, zusammengesetzt, oder zusammengesetzt, entmischt oder zerlegt werden, werden im Allgemeinen mit den Ausdrücken chemische Potenzen, chemische Stoffe bezeichnet, das Vermögen specifisch verschiedene Stoffe sich zu einem homogenen Ganzen zu vereinigen, oder sich wechselseitig aus bestehenden Verbindungen zu scheiden, nennt man chemische Wirksamkeit. Die durch die chemische Wirksamkeit specifisch verschiedener Stoffe entstandene Vereinigung derselben zu einem homogenen Ganzen, wird eine chemische Vereinigung oder Mischung, und die heterogenen Stoffe, woraus sie entsprungen, ihre Mischungs- oder Bestandtheile, die Absonderung heterogener Stoffe aus einer bestehenden Vereinigung wird aber chemische Scheidung, chemische Zerlegung, genannt. Jede durch die den Bestandtheilen der Körper eigenthümliche chemische Wirksamkeit erfolgte Veränderung wird mit dem Ausdrucke chemische Erscheinung bezeichnet. Sowohl durch Beobachtung der in der Natur vorgehenden chemischen Erscheinungen, als auch durch unmittelbare Versuche über die

Wirkungsart der Stoffe ist man zu Erfahrungen hierüber und durch deren Kenntniß und Vergleichung zu sehr wichtigen Resultaten über das Verhalten und die Mischung der Körper gelangt, insbesondere aber zur Kenntniß vieler Umstände und Bedingungen, unter welchen Stoffe auf einander chemische Wirksamkeit äußern. Und durch diese Resultate ist man zur Möglichkeit gelangt, eine Theorie zu abstrahiren, welche alle einzelne Thatsachen zu einem wissenschaftlichen Ganzen oder zu einem Systeme verknüpft. Ein chemisches System muß demnach alle chemische Resultate umfassen, und, wenn es Chemie im weitesten Sinne fassen soll, der Inbegriff aller chemischen Erfahrungen seyn. Man sollte die Chemie nach Huber in zwei Abschnitte theilen, in die Chemie für den Menschen, und in die Chemie für den Reichthum. Diese würde dem gewöhnlichen und jene dem wissenschaftlichen Menschen genügen. Diese würde der Punkt seyn, worunter jene ruht. Eben so müßte sie auch ihren Zwecken nach wohl unterschieden werden, weil der Chemikant sein Wissen nach dem Magen, der Chemiker nach Vervollkommnung und höherer Wahrheit strömen läßt. Der Chemikant sieht Fülle in einem neuerfundenen Pflaster, der Chemiker in einem neuentfesselten Element. Ihre Füllen müssen aber nothwendig in umgekehrtem Verhältniß stehen, da mit der Aufklärung das Geheimniß und auch der Schein entschwindet. Diesem Scheine nach hat die Gesellschaft dem Chemikanten mehr zu verdanken, als dem Chemiker, obgleich sie einst durch dessen Hand Alles erfahren wird, was ihr durch die Chemie Ersprießliches zufließen kann. Der Chemiker wird die materielle Welt auf einige Elemente zurückbringen, das All in einige Urstoffe

auflösen; er wird aus diesen Grundstoffen das Ganze und seine Theile mischen, die bereits vorhandenen Körper nachbilden, und neue zusammensetzen. Ihm kommt also auch zu, den letzten materiellen Grund aller Einrichtungen aufzuheben; ihm ist es überlassen das Geheimnißvolle der Natur in einem schlichten Gewande vorzutragen; ihm steht es zu, die Möglichkeit darzuthun, daß jeder Himmelskörper, daß die Erde, ohne fremde Beihülfe, durch eine aus sich selbst hervorgehende Revolution zerstört und aufs Neue geschaffen werden können. Er hat aber noch mehr vorzurichten; er hat die Revolution selbst zu bestimmen, ihre Folge zu beschreiben; er hat die Dauer aller, auf die menschliche Gesellschaft bezughabenden Thaten zu berechnen. Er setzt dem Ruhme ein Ziel; er mißt die Länge des Weges zur Unsterblichkeit. Er gebietet mit seinem Zepter das Verschwinden aller Nationen, aller großen Männer, nicht bloß ihrer Thaten, selbst ihrer Namen. Die Weltgeschichte und die Geologie leisten den unwiderruflichen Beweis seiner Größe. In der Weltgeschichte eilen die Nationen wie Schatten vorüber; in der Chemie verschwinden sie plötzlich alle in einem Prozeß. Ein solcher Prozeß bestimmt die Perioden jener Geschichte und verschlingt in kurzem, was Millionen von Menschen Jahrtausende hindurch gewirkt haben. Durch ihn gehen Griechen und Römer, Alexander und Cäsar, Pythagoras und Newton, Plato und Kant, Homer und Klopstock zu Grabe; durch ihn ist für sie keine Nachwelt weiter vorhanden; ihr Name und ihre Thaten finden keine Gesellschaft mehr auf dieser Erde. Als Trümmer sind Erfindungen und Einrichtungen aus der Vorwelt in die gegenwärtige Welt übergegangen. Nach einer vollständigen Erd-

revolution würden aber auch diese Trümmer vergebens aufgesucht werden; der Geologie allein würde zukommen, die Wirkungen der Chemie zu entziffern, die Veränderungen zu beschreiben. Die Zerlegung der Körper in ihre Urstoffe liefert uns eine Anzahl Elemente, die uns zu groß, jedoch noch nicht ausgedehnt genug ist. Die Menge der einfachen Metalle kommt ungefähr der Menge der einfachen Stoffe gleich. Sie finden sich aber im Verhältniß mit den übrigen Körpern in einer Seltenheit, welche allein schon die Vermuthung, sie nicht für Elemente zu halten, rechtfertigen würde. Dazu kommt noch, daß wir von diesen Stoffen nur wenige in der vegetabilischen und thierischen Mischung antreffen; daß wir sie zu zerlegen durchaus nicht fähig sind, und also lange nicht von ihrem Zwecke Rechenschaft geben können. Sie sind im Allgemeinen die schwersten Körper, folgen sich aber in dieser Hinsicht von der Schwererde bis zur Platina und bewahren ihren physischen Metallcharakter bei dieser Stufenfolge in allen Theilen. Warum sollten sich diese Metalle nicht in mehrere Stoffe auflösen lassen und warum sollten gerade sie die größte Zahl der einfachen Elemente ausmachen, da sie doch, der Masse nach, mit den übrigen Elementen in einem höchst ungleichen Verhältniß stehen? denn Erden und Kalien, die bis jetzt in zehn Urstoffe aufgelöset worden, bilden einen ungeheuren Koloß, während die ein und zwanzig Metalle nur als eine ohnmächtige Säule dagegen erscheinen. Es muß uns möglich werden, die Metalle zu entmischen; allein die bisher eingeschlagenen Wege führen nicht dahin. Dem Anscheine nach sollte man durch eine stets erneuerte Vermehrung endlich auf den Grund gelangen können, und noch neuerlich hat Tennant

durch die Auflösung des Iridium und Osmium in der Platina einen Beitrag dazu geliefert; allein diese Beiträge beweisen nur, daß wir noch immer auf mehrere Beiträge zu hoffen und für eine wirkliche Zersetzung eines Metalls einen neuen Lavoisier zu erwarten haben. Diese Erwartung ist aber eine augenblickliche Scilla und Charybdis für die Goldmacher; weil, aller Wahrscheinlichkeit nach, z. B. der Metallstoff im Zinn in einer so geringen Menge vorhanden und mit fremden Körpern gebunden ist, daß sein zu Tage fördern zu Silber mit noch größern Unkosten verknüpft seyn würde, als das Graben und Abtreiben dieses letztern Metalles. Eine ehrenvolle Laufbahn ist daher nur für den großen Kopf auf diesem Wege offen. Bei der Entmischung der Körper sind noch zwei wichtige Gegenstände, worüber uns bis jetzt Niemand Aufklärung gegeben hat. Der eine von diesen Gegenständen betrifft das Stickgas der Atmosphäre, das in den festen Körpern vorhanden ist oder seyn muß, weil wir es sonst durchaus nicht erklären können, wie der Stickstoff in die Pflanzen und Thiere, wie er in die Atmosphäre gelangt ist. Er muß nothwendig mit Körpern verbunden seyn, die wir noch als Elemente kennen, und sein Daseyn in der unorganischen festen Masse wird um so gewisser, da er bekanntlich schon in einigen wenigen Körpern gefunden wird. Die Klasse der gestickstofften Körper ist überhaupt lange nicht so ausgedehnt und auf den Grad von Vollständigkeit gebracht, auf dem wir die Klasse der sauerstoffhaltigen Verbindungen erblicken. Der zweite Gegenstand ist der Ursprung des Wasserstoffs, durch dessen Verbindung sich der Sauerstoff nicht mit der Atmosphäre mischt. Er wird zwar bis auf einen gewissen Grad mit Hülfe der

Wärme in den Dunstkreis aufgenommen; allein diese Aufnahme hat ihre sehr begränzte Schranken; denn unser Dunstkreis hat bis diesen Augenblick noch keines von den Orten ausgetrocknet, die seit der letzten Erdrevolution mit Wasser angefüllt und ohne Ausfluß geblieben sind. Dieser Wasserstoff ist, wie alle übrigen, in flüssiger Form und in Gasform vorhandenen Stoffe durch jene chemische Operation, die unsere Erdrevolution bewirkte, aus der früheren Masse erzeugt, aber auch in andere Verhältnisse versetzt worden. Ein dritter Gegenstand, der über die beiden vorhergehenden ein großes Licht verbreitet, ist der Kohlenstoff, der bekanntlich ein Bestandtheil der Atmospäre, ein Hauptbestandtheil der thierischen und vegetabilischen Mischung ist, und in der festen organischen Masse sogar ohne alle Verbindung angetroffen wird. Was nun die Zusammensetzung, das Nachbilden der Körper anbetrifft. so sind wir darin noch einen großen Schritt weiter zurück, als in der Entmischung; es stehen uns aber auch noch nicht alle Mittel zu Gebote, wodurch wir Urstoffe mischen können, und noch weniger hängt es von uns ab, die Verhältnisse, die zu gewissen Mischungen wirkten, wieder hervorzubringen. Vielleicht sind alle Körper, die wir als Elemente betrachten, und die nicht weiter aus dem festen Zustande rücken, zusammengesetzt und lösen sich endlich in Gasform auf; allein soviel ist gewiß, daß die jetzige Weise, die Körper zu verbinden, äusserst beschränkt ist, und noch mannigfaltiger Verbesserung bedarf. Man läßt das Feuer, das Electrum, die Wärme, das Licht einwirken; allein auf die Aussenverhältnisse des Körpers selbst wird beinahe gar keine Rücksicht genommen. Wir versuchen eine Zusammensetzung in der gewöhnlichen

Atmosphäre zu Stande zu bringen, bedenken aber nicht dabei, daß diese Atmosphäre höchst wahrscheinlich ein gleichzeitiges Produkt mit der Mehrzahl der übrigen Mischungen war, und vielleicht nicht bloß die Möglichkeit der Nachbildungen behindert, sondern sogar vereitelt. Wenn aus dem Dunstkreis eines sich bildenden Körpers auch nicht das Geringste in die Zusammensetzung übergeht, so ist darum seine Mitwirkung nicht bloß Null, oder nur in sofern er die Wirkung eines andern Dunstkreises ausschließt zu der Mischung beförderlich; seine Wirkung kann derjenigen des Feuers, des Magnets ähnlich seyn; es wäre daher sehr zu wünschen, wenn sich Chemiker mit diesen und den übrigen genannten Gegenständen beschäftigten.

Man theilt die Chemie eigentlich a) in die theoretische, in welcher die aus den Erfahrungen gezogene Folgerungen, als Grundsätze im Zusammenhange vorgetragen werden, und b) in die praktische oder Experimentalchemie, welche die glückliche Ausübung dieser Grundsätze lehrt. Ferner in die reine Chemie, die sich bloß mit dem Allgemeinen der Chemie, mit den Elementen und ihrer Verbindung unter einander, und denen bloß dahin zielenden Arbeiten und dazu nöthigen Werkzeugen beschäftiget, und in die angewandte Chemie, die ihren Einfluß auf besondere Wissenschaften, Künste und Gewerbe zeigt. Die erstere theilt sich wieder in die gemeine Chemie, die nur bei den gewöhnlichen gröberen Arbeiten stehen bleibt, und in die höhere Chemie, welche feinere Zergliederungen anstellt und bis zu den Elementen dringt. Beschäftiget sie sich bloß mit der feinsten Zergliederung der Metalle, so heißt sie im engsten Verstande Alchymie. Die

angewandte Chemie theilt sich wieder 1) in die physische; 2) in die medizinische; 3) in die technische, ökonomische, oder in die mechanisch-ökonomische. Unter der physischen versteht man den Theil der angewandten Chemie, welcher die allgemeinen aus der Mischung der Körper fließenden Erscheinungen und Eigenschaften der natürlichen Körper betrachtet; dahin gehören auch die mineralogischen; zu der medizinischen gehören: 1) die pharmaceutische, die sich mit den Bestandtheilen der rohen und einfachen Arzneimittel, mit ihrer Erhaltung und mit der Zubereitung der übrigen beschäftiget. 2) Die physiologische, welche die chemische Grundsätze auf die Erklärung der Erscheinungen in dem gesunden thierischen Körper anwendet. 3) Die pathologische, welche ihre Anwendung auf die Erklärung der Krankheiten von mancherlei Art zeigt. 4) Die Gerichtliche, die uns vornämlich sichere Merkmale an die Hand giebt, an welchen wir die Gifte erkennen können. Die ökonomische Chemie theilt sich 1) in die Chemische Lehre von den Erd- und Steinarten, die chemische Grundsätze des Ackerbaues, der Töpferkunst, der Kunst allerlei Arten von Fayance, Porzellan und Glas zu machen, der Ziegelbrenner und selbst der Baukunst. 2) Die Lehre von den Salzen (Halotechnie) Alaun-, Vitriol-, Salpetersiedereyen, Salzwerke, Potaschen-, Schwefelsäure-, Scheidewasserbrennereyen, Borax, Zuckerfabriken ꝛc. — 3) Die Lehre von brennbaren Körpern, dahin gehört vornähmlich die Feuerwerkerkunst, die Kampherraffinerie, die Zubereitung des Siegellacks, der Kerzen, Fackeln ꝛc. Die Verkohlung des Holzes und der Kohlen ꝛc. — 4) Die Lehre von den Metallen, dahin gehören die chemischen Grundsätze des Bergbaues, der Hüttenwerke, der

Metallurgie, der Probierkunst, der Glasmalerey, des Lichtes, der metallischen Gläser und anderer Künste und Handwerker, die sich mit den Metallen beschäftigen. — 5) Die chemischen Grundsätze von dem Färben, Malen, Lackieren, Bleichen, Waschen, Walken, Wachssieden, Aetzen, Beitzen, Drucken, Vergolden, Versilbern, Verzinnen, Belegen der Spiegel ꝛc. — 6) Die chemische Lehre von dem Kleben, Leimen und Kitten. — 7) Die Lehre von der Gährung (Zymotechnie). Die therapeutische, die uns die Wirkungen der Arzneimittel aus chemischen Grundsätzen zeigt.

Man kann auch die Chemie nach den Naturreichen unterscheiden, nämlich in die fossilische, vegetabilische, animalische und meteorische Chemie. Die fossilische Chemie untersucht sowohl die Mischungen der eigentlichen Mineralien, als auch die Ueberreste organischer Körper und die Ursachen, welche ihrer Bildung und Veränderung zum Grunde liegen. Die Mischung der Steine, Erze, Peterfacten und Erdlagen, ihre Bildung und ihre mannigfaltigen Veränderungen, sind ihre Gegenstände. — Die vegetabilische Chemie sucht die Mischung der Pflanzen, die bei ihrer Entstehung und Entmischung in Betrachtung kommenden Bestandtheile und Produkte, so wie alle auf sie einwirkende Potenzen zu erforschen, und giebt dabei zugleich Aufschlüsse über ihre Ernährung und Kultur. Die Bildung und Mischung der Säfte, der Säuren, des Zuckers, der Oele, der Harze, des Weingeistes, des Essigs, deren Veränderung ꝛc. sind ihre Gegenstände. — Die animalische Chemie, welche von der Mischung thierischer Körper handelt, von den bei ihrer Bildung, Fortdauer und Entmischung in Betrachtung kommenden Potenzen und Produkten; sie giebt Erklärungsgründe für

die Verrichtungen und Ernährung aller lebenden Wesen. Die Entstehung und Mischung der Knochen, des Fleisches, des Blutes ꝛc. sind ihre Gegenstände. — Die meteorische Chemie lehrt die Mischung unserer Erdatmosphäre, die Wirkungen ihrer Bestandtheile kennen, und erklärt die darin vorkommenden Erscheinungen und Veränderungen anderer Stoffe. Die Entstehung des Regens, Thaues, Schnees, Hagels, der Donnerwetter und ihrer Wirkungen, die man Meteore nennt, sind ihre Gegenstände. Ferner theilt man sie auch noch in agronomische, ökonomische oder Agrikulturchemie und in technische oder Gewerbschemie. Die agronomische Chemie betrachtet Alles, was auf die Kultur der Pflanzen Bezug hat. Die Mischung des Bodens, die Verfahrungsregeln bei Bearbeitung und Verbesserung desselben, die Düngung sind ihre wichtigsten Gegenstände. — Die technische Chemie erklärt alle diejenigen Erscheinungen, welche bei der weitern Bearbeitung und Veredlung der durch die Natur hervorgebrachten und bereits gewonnenen Substanzen vorkommen, und kann nach Verschiedenheit der zu bearbeitenden Gegenstände und zu erlangenden Produkte in mehrere Zweige abgetheilt werden. — Die wichtigsten Zweige derselben sind: die Steinchemie, Lythurgia, die Metallurgie, Metallurgia, die Salzchemie, Hyalurgia Halotechnia, die Chemie brennbarer Körper, Phlogurgia, die Gährungschemie, Zymotechnia, die Farbenchemie, dann kommt noch die polizeyliche oder gerichtliche Chemie und die medizinische, zu welcher letzteren die Pharmacie oder Apothekerkunst, Pharmacia, gehört.

So nützlich es nun ist, die Gegenstände zu unterscheiden, auf welche sich die Grundsätze der Chemie beziehen, besonders um den Umfang und

den Einfluß dieser Wissenschaft bemerkbar zu machen; so schwierig und ermüdend würde es jedoch bei ihrer Erlernung seyn, die einzelnen Grundsätze der Wissenschaft von einander abzusondern. Eine Abhandlung derselben in ihrer Anwendung auf jeden einzelnen Zweig der Industrie, mit Anführung aller natürlichen Beziehungen in derjenigen Weitläuftigkeit, deren sie bedürfen und fähig sind, würde eine ermüdende Wiederholung der schon mehrmals vorgetragenenen Grundsätze seyn; denn die Wirkungen der Kräfte aller Substanzen erfolgen in jeder Werkstatt nach einerlei Naturgesetze. Die chemischen Verhältnisse der Luft, des Wassers, der Alkalien, der Säuren ꝛc. brauchen deshalb nur einmal und zwar nach allen ihren verschiedenen Beziehungen abgehandelt und erläutert zu werden. Es giebt nur eine Chemie; allein sie verbreitet ihre Grundsätze, wie die Mathematik, über alle Zweige der Industrie. Dieselben Gründe, welche bei der Mathematik die Trennung der Grundsätze von ihrer Anwendung nothwendig machen, veranlassen auch eine ähnliche Trennung in der Chemie: in allgemeine Grundsätze und in besondere Grundregeln. Da aber allgemeine Grundsätze der Chemie nicht so wie in der Mathematik a priori, sondern nur a posteriori auf dem Wege der Erfahrung erläutert werden können, so müssen auch alle Grundsätze derselben aus denjenigen Erfahrungen hergeleitet werden, welche aus den Erscheinungen fließen, die durch chemische Wirksamkeit veranlaßt worden. Erst nach erlangter Kenntniß derselben auf dem Wege der Erfahrung, kann zu ihrer Anwendung zu besonderen Zwecken übergegangen werden. Bei einer zweckmäßigen Betrachtung und Anordnung der Gegenstände lassen sich auch alle Erscheinungen,

ohne ermüdende Wiederholung, zur Kenntniß der Anfänger in dieser Wissenschaft bringen, und unter die natürlichen Gesetze ordnen, welche ihnen zum Grunde liegen, und aus welchen sie fließen. In der allgemeinen oder theoretischen Chemie müssen demnach die allgemeinen chemischen Begriffe, Grundkräfte und Kennzeichen der Körper, so wie die Ursachen ihres wechselseitigen Einwirkens, der Modificationen und der Mischungsverhältnisse erklärt werden. Sie ist demnach eine Erläuterung der bei Erlernung dieser Wissenschaft überhaupt nothwendigen Kenntniß ihrer Begriffe auf dem Wege der Erfahrung, eine eigentliche Elementarlehre, eine Abhandlung der nothwendigsten Kenntnisse von der chemischen Wirksamkeit, Mischung und den Zuständen der Stoffe aller Naturreiche, Künste und Gewerbe. — In In der angewandten und praktischen Chemie sollen hingegen die vorher in der allgemeinen erlangten Kenntnisse von der Mischung und Wirksamkeit der Stoffe auf die wichtigsten Gegenstände dieser Wissenschaft besonders bezogen, zur Erklärung der in den Werkstätten der Natur und Kunst vorkommenden Erscheinungen benutzt, und insbesondere das Verhältniß der wichtigsten Gegenstände der Technik analytisch und synthetisch bewiesen werden, wobei vorzüglich die wichtigsten Bedingungen ihrer Darstellung berücksichtiget und die erforderlichen Handgriffe und Hülfsmittel beurtheilt werden müssen.

In der Chemie werden hauptsächlich zwei Wege eingeschlagen, die eine jede Operation befolgt, auf welchen die Resultate erscheinen, sie heißen: Synthese und Analyse. Erstere begreift die Zusammensetzung eines Körpers nach allen ihren Theilen, letztere umfaßt dagegen die Zerlegung des

Körpers in seinen Theilen. Bei einer synthetischen Operation sollten im strengsten Sinne um eine Entmischung, bei einer analytischen nie eine Zusammensetzung mit ins Spiel kommen. Die Sache verhält sich aber oft so, daß wenn z. B. ein Körper a mit einem Körper b nicht geradezu vereiniget werden kann, ein Mittel ergriffen wird, wodurch alsdann die Mischung erscheint; man verbindet den Körper a mit einem Körper c, für welchen aber der Körper a weniger Verwandtschaft zeigt, als für den Körper b. Durch diese neue Mischung verliert der a Körper seine Elasticität oder Cohäsion und erhält damit das Vermögen sich mit b zu vereinigen. Wenn nun der Körper b, der Mischung a c zugegeben wird, so verbindet sich der Körper b mit dem Körper a, da seine Verwandschaft größer ist, als mit c, und es entsteht die Mischung a b — die Trennung in a b und c — die Operation war eine Synthese, da man a b zu vereinigen suchte, wozu man aber nur analytisch gelangen konnte, indem die Entmischung a c, der Mischung a b vorausgehen mußte. Auf ähnliche Weise wird bei einer Entmischung ein Körper aus zwei Bestandtheilen e, f, mit einem Körper g in Berührung gebracht. Weil nun der Körper g eine nähere Verwandtschaft für e, als für f zeigt, so verläßt e sein f und verbindet sich mit g zu g e. Der Bestandtheil f findet sich frei von aller Verbindung ausgeschlossen; der Körper e f ist zerlegt oder analysirt, was aber eigentlich auf synthetischem Wege geschah. Nothwendig müßte die Synthese als Probe der Analyse, die Analyse als Probe der Synthese gelten, wenn nicht bei der Mischung oder Entmischung die Theile der Körper in gewisse Zustände versetzt würden, die abzuändern nicht in unserer Macht stehen. Ein in Bestandtheile

zerlegter Körper kann daher oft nicht wieder zusammengesetzt werden, wenn auch alle Produkte sich dazu vereinigen. Von einem Körper a, der aus Theilen b c d e, entsteht, erhalten wir diese Theile zuweilen nicht abgesondert, sondern unter sich zu Körpern verbunden b c, d e, b c d oder c d e, die ihre Verbindung dem Zusammentreffen b, c, d, e zu verdanken haben. Wir erkennen an den Eigenschaften der aus der Analyse entstandenen Körper die Theilchen, aus welchen sie bestehen, und wir können versichern, daß auch die gleichen Theilchen im Körper a enthalten sind; allein durch die Analyse ihrer Verwandschaft zu einander verloren haben. Die gleichen Theile, die in ihrer vierfachen Verbindung den Körper a zusammensetzen, können in ihrer zweifachen oder dreifachen Verbindung nicht mehr einzeln in einander einwirken, wie es bei der Bildung von a geschah, weil wir die ursprüngliche Verhältnisse nicht herzustellen vermögen. Eine Analyse, welche nicht synthetische Bestätigung erhält, wo also der zerlegte Körper aus den zerlegten Theilen nicht wieder zusammengesetzt werden kann, heißt eine falsche Analyse. Hingegen eine Analyse, welche uns einzelne Bestandtheile des analysirten Körpers darstellt, die synthetisch zum gleichen Körper vereiniget werden können, heißt eine wahre Analyse. Man nennt diese Analyse auch die vollständige, die falsche hingegen die unvollkommene. Ausser diesen beiden Arten von Analysen werden mittelbare und unmittelbare Analysen unterschieden. Diese trennt die zusammengesetztesten Theile, welche in ihrer Vereinigung einen Körper bilden, jene ist der Weg, um zu der Trennung der verschiedenen Theile zu gelangen. Die Analyse der zusammengesetzten Körper setzt die Kenntniß der einfachen Körper, ihrer gegenseitigen

Verhältnisse, ihrer Verbindungen in Rücksicht auf ihren einfachen Zustand, und ihrer Verbindungen mit anderen Körpern voraus. Erst dann, wenn diese Vorkenntnisse erlangt sind, dürfen wir es wagen, die zusammengesetzten Körper, welche sich in den Reichen der Natur befinden, zu prüfen.

Was nun die einfachen und zusammengesetzten Körper anbetrifft, so mag eine Verschiedenheit, welche sie wolle, zwischen ihnen Statt finden, ihre Bildung hat den gleichen Grund, er bezieht sich auf die wechselseitige Anziehung der Theilchen. Die chemische Anziehung, wodurch gleichartige Theile einen Körper bilden, bezeichnet man mit dem Namen Anhäufung, die Anziehung hingegen, welche ungleichartige Theile zu einem Ganzen verbindet, nennt man Verwandschaft. Die Körper selbst werden Aggregate oder Composita, nachdem ihre Entstehung auf eine Grundkraft bezogen wird, genannt. Die chemische Anziehungskraft kann auf Theilchen, die gleich sind, oder auf Theilchen die ungleich sind, Bezug haben. Wirkt sie auf Theilchen, die gleiche Eigenschaften besitzen, so entsteht der einfache Körper, der nicht weiter in ungleiche Theile getrennt werden kann, dessen Theile die gleiche Eigenschaften mit dem Ganzen gemein haben; wirkt sie dagegen auf Theile von verschiedener Wesenheit, dann entsteht ein zusammengesetzter Körper, welcher in die besonderen Theile, die ihn binden helfen, wiederum zerlegt werden kann. Die Cohäsionskraft äussert sich in dem gleichen Körper verschieden, je nachdem seine Theilchen mehr oder minder entfernt sind. Mit der zunehmenden Entfernung der Theilchen nimmt die Wirkung der Cohäsionskraft ab, die Möglichkeit der Verbindung mit anderen Körpern hingegen zu. Mit der innigen Anziehungen der Theilchen wächst die Kraft

als Cohäsionskraft, und damit die Schwierigkeit des Körpers sich mit andern Körpern zu verbinden. Wären alle Körper in der Natur im Zustande der Starrheit begriffen, so würde mit der einmal festgesetzten Ordnung jede fernere oder neue Verbindung aufhören. Die Körper würden ihre Form unverändert beibehalten, ihre Eigenschaften würden stets die gleichen bleiben und Alles, was durch chemische Verbindungen zum Nutzen oder zur Belehrung führen kann, würde ein ewiges Dunkel umhüllen. Die meisten Flüssigkeiten werden mit der Verminderung ihrer Wärme feste Körper, selbst die Luftarten zeigen Neigung zu einem solchen Uebergang. Die elastischen und nicht elastischen Flüssigkeiten streben demnach in den festen Zustand überzugehen. Um diese Veränderung zu bewirken, werden nur allein Umstände erfordert, die zugleich mit der Verminderung der Ausdehnung, welche von der Wärme herrührt, den Theilchen eine Annäherung gestatten, wodurch ihre Kräfte gegenseitig in einander einwirken können, woraus zu schließen ist, daß die Cohäsionskraft dem Uebergange der Körper im flüssigen Zustande entgegensteht. Wenn die Cohäsionskraft Alles überwindet, was den Uebergang der Flüssigkeit in Starrheit verhindert, so werden die im Uebergehen begriffene Flüssigkeiten diejenige Form annehmen, in welcher ihre Verwandtschaft den höchsten Grad der Vereinigung äussert. Auf diesem Grunde beruht die regelmäßige Einrichtung, welche unter dem Namen Krystallisation bekannt ist. Mit dem Uebergange zu einer regelmäßigen Verbindung entsteht zuweilen eine Zunahme des Körpers, womit er im festen einen größeren Raum, als im flüssigen Zustande einnimmt. Auf diese Weise erlangt das Eis eine specifische Schwere, die geringer ist,

als sein Wasser, auf dessen Oberfläche es schwimmt. Die meisten Körper vermindern ihre specifische Schwere als Flüssiges oder Starres entweder gar nicht, oder nehmen mit dem Uebergange zur Starrheit an Raumerfüllung ab. Wenn mit dem Steigen der Cohäsionskraft die Flüssigkeiten fest werden, so können unter gewissen Umständen feste Körper flüssig werden. Wenn diese Umänderung durch eine Flüssigkeit bewirkt wird, wird sie Auflösung genannt. Das Feste verbreitet sich in diesem Falle durch alle Theile des Flüssigen und bildet mit ihm ein homogenes Ganzes. Bei der Auflösung, wie bei allen chemischen Verbindungen, wirken die Theile, welche einen neuen Körper bilden sollen, im Verhältniß ihrer Verwandtschaft und ihrer Größe aufeinander. Mit ihrer Annäherung zur Sättigung oder vollkommnen Verbindung verschwindet ihre Thätigkeit, so, daß also bei einer Auflösung die Menge des Flüssigen und Festen in einem genauen Verhältnisse stehen, das aufgelöfete Feste, wenn das Flüssige über den zur Auflösung erforderlichen Grad hinausgeht, schwerer wieder zu erhalten seyn muß. Der aufgelöfete Körper wirkt aus dem gleichen Grunde nur schwach auf die überflüssigen Theile des Auflösenden. Zu der Auflösung streben der aufgelöfete und auflösende Körper in gleichem Maaße. Das Feste wirkt in das Flüssige ein, wie das Flüssige in das Feste; man hat aber dem aufgelöfeten Theil allen Einfluß benommen, sieht ihn als leidenden Theil an, und betrachtet bloß den auflösenden Theil als thätig, insofern es um Resultate, und nicht um den Grund derselben zu thun ist. Dieses gilt für alle Erscheinungen im Felde der Chemie. Um aber einen deutlichen Begriff von der Art, wie die Kräfte gegenseitig bei den Auflösungen

wirken, zu erhalten, müssen die Substanzen abgesondert in Betrachtung gezogen werden. Der feste Körper, der durch einen flüssigen aufgelöset werden soll, geht in allen seinen Theilen in die flüssigen Theile über und beide verhalten sich thätig. Oft aber ist die Cohäsion sehr stark und die Auflösung geschieht nicht augenblicklich. Alsdann dringt das Feste in das Flüssige, verliert mit dem Vordringen seine Cohäsion und wird endlich theilweise, wenn diese auf einen gewissen Grad abgenommen hat, aufgelöset. Ist die Cohäsionskraft unbedeutend oder durch irgend einen äussern Umstand beschränkt, so geschieht die Auflösung plötzlich. Ist der auflösende Theil im Verhältniß zu dem aufzulösenden zu klein, dann wird der auflösende Theil eingesogen und geht in den Zustand der Starrheit über, wobei aber die Cohäsion abnimmt und auf den Grad schwach wird, daß der Körper oft in Stücken zerfällt. Zuweilen geschieht es auch, daß eine Flüssigkeit nicht Macht genug besitzt, die Cohäsion eines festen Körpers aufzuheben, um ihn auflösen zu können. Sie drängt sich alsdann in die Zwischenräume des Körpers, die sie durchdringt, ohne aufgelöset zu werden. Wenn die Mischung auf den Punkt gekommen ist, wo die Verwandtschaft und die Cohäsion sich gegenseitig beschränken, hört das Durchdringen auf und der Prozeß geht nicht weiter von Statten. Oft ist auch die Verwandtschaft des Festen zu dem Flüssigen nicht hinreichend, die obenerwähnte Erscheinungen hervorzubringen. Das Flüssige hängt sich bloß an die Oberfläche des festen Körpers und befeuchtet dieselbe; äussern aber die flüssigen Theile eine stärkere Verwandtschaft unter sich, als gegen den festen Körper, so wird selbst die Befeuchtung nicht wahrgenommen.

Das Flüssige hat auch zuweilen auf einen in Pulverform befindlichen festen Körper nicht genug Einfluß, um ihn aufzulösen, hängt sich hingegen an die Theilchen und verändert die specifischen Schweren zu einer Schwere, welche die ursprünglichen Schweren aufhebt. Auch zwei Flüssigkeiten können sich auflösen, nur geschieht dies mit Erscheinungen, die durch Cohäsion, specifischer Schwere und Verwandschaft bestimmt werden. Wenn die Kraft der chemischen Anziehung die Kraft der Cohäsion und den Unterschied der specifischen Schwere überwiegt, geschieht eine vollkommene Auflösung; wenn die Verwandschaft schwach ist, wird die Auflösung nicht durchaus gleich, wenn sie endlich den Unterschied der specifischen Schwere, welche die Flüssigkeit abgesondert hält, nicht übersteigt, wird die leichtere Flüssigkeit über der Oberfläche der schwerern erscheinen. Eine Auflösung, die durch eine Kraft entsteht, welche über die Cohäsion und die Differenz der specifischen Schwere hinausreicht, kann füglich als eine Mischung angesehen werden; allein sie ist von der Auflösung eines festen Körpers durch einen flüssigen verschieden, weil bloß die Grade der Flüssigkeit und die Gleichheit der Theile des neuen Körpers in Betrachtung kommen, während bei der eigentlichen Mischung, wo sich zwei oder mehrere Substanzen auf das Engste verbinden, die neue Mischung auch in allen ihren Verhältnissen und Abweichungen mit den Körpern, die sie bilden helfen, verglichen wird. Der neue Körper, welcher mit der Auflösung entsteht, wird in Hinsicht seiner Eigenschaften nicht untersucht, da eine Auflösung nur als ein erster Grad der Mischung anzusehen ist, der oft nicht hinreicht, die Eigenschaften des aufgelöseten Körpers verschwinden zu machen. Die gleichen Gesetze, die

wir bei einer Auflösung beobachten, gelten für die Mischung. Die Körper wirken auf einander und bringen Mischungen zuwege, nach dem Verhältniß ihrer Verwandschaft und ihrer Massen. So wie bei einer Auflösung das Flüssige starr, das Starre flüssig werden kann, so kann bei einer Mischung ein Bestandtheil besonders hervorstechen, wenn die übrigen Theile nicht in gehöriger Menge vorhanden sind, um das Gleichgewicht zu bestimmen. Ist dieses Gleichgewicht hergestellt, die Sättigung in allen Theilen vollendet, dann werden die Bestandtheile ihre besondere Eigenschaft verlieren und in der neuen Zusammensetzung verschwinden. Man nennt den Zustand, wo sie durch Gleichheit der Kräfte hingebracht werden, die sich ins Gleichgewicht zu setzen oder nach besonderen Umständen zu beherrschen streben, neutral. Von diesen Veränderungen müssen diejenigen wohl unterschieden werden, die in den Körpern als eine Folge der Mischung entstehen, und von dem wechselseitigen Wirken der einzelnen Theilchen herrühren, die nach dem Verhältniß der Verwandschaft und der Menge des Wärmestoffs mehr oder weniger dicht erscheinen, und damit einen gewissen Grad von Starrheit oder Elasticität erhalten.

Was die einfachen Körper anbetrifft, so versteht man darunter Körper, die nicht weiter zerlegt, nicht auf einen einfachen Elementarzustand geführt werden können. Es muß hier jedoch bemerkt werden, daß man gewisse Luftarten auch nicht in diesen einfachen Zustand zu versetzen vermag; denn sie erscheinen immer als eine Verbindung ihrer Basis oder ihres Grundstoffes mit dem Wärmestoff; allein diese Verbindung ändert ihre physischen Eigenschaften nicht. Sie gehören in die Klasse der Auflösungen, in welcher die

aufgelöseten Körper ihre ursprünglichen Eigenschaften beibehalten. Sie sind von dem Wärmestoffe unzertrennlich, den übrigens alle Körper enthalten, der bei ihrer physischen Eigenschaft nicht in Erwägung gezogen wird. Man kann auch einige Gasarten zu den einfachen Körpern zählen, da sie nie einfacher, als in Verbindung mit Wärmestoff dargestellt, und sie auch nur allein in der Abstraction als ganz einfach geschieden werden können. Zu den einfachen Körpern rechnet man den Schwefel, Phosphor und die reinen Metalle. — Was die gemischten Körper anbetrifft, so versteht man darunter ein Körper, an dessen Massentheilchen auch das bewaffnete Auge keine Verschiedenheit wahrnehmen kann, aber dennoch aus ungleichartigen Theilen und zwar so zusammengesetzt ist, daß sie sich im Zustande einer für das Auge nicht wahrnehmbaren Vereinigung befinden; er wird so ein gemischter Körper und seine ungleichartigen Massentheilchen, seine Mischungstheile auch seine chemischen Bestandtheile genannt. Besteht nun ein gemischter Körper aus solchen Bestandtheilen, die selbst wieder aus ungleichartigen Massentheilchen gemischt oder zusammengesetzt sind, so nennt man die ersteren seine näheren und die letzteren seine entfernteren Bestandtheile, und wenn diese die fernere chemische Scheidung begränzen, so werden sie chemische Grundstoffe genannt. So besteht z. B. Eisenvitriol aus Schwefelsäure und Eisenoxid. Diese beiden Bestandtheile selbst sind aber wieder zusammengesetzt. Schwefel und Eisenoxid sind daher des Eisenvitriols nähere Bestandtheile. Schwefelsäure ist aus Schwefel und Oxigen und Eisenoxid aus Eisen und Oxigen gemischt. Schwefel, Eisen und Oxigen sind demnach die entfernteren Bestand-

theile, und da diese jeder fernern Zerlegung bisher widerstanden, zugleich die chemischen Grundstoffe des Eisenvitriols.

Gemischter Körper.			
gleichartige Masse	Bestandtheile		chemische Grundstoffe
	nähere	entferntere	
Eisenvitriol od. Schwefelsaures Eisen	Schwefelsäure.	Oxygen	Schwefel
		Schwefel	Oxygen
	Eisenoxid	Oxygen	Eisen.
		Eisen	

Was nun die chemischen Grundkräfte anbetrifft, von denen oben schon Erwähnung geschehen, so ist noch zu bemerken, besonders von der Affinität und ihren bekannten Gesetzen. 1) Daß diejenige Kraft der Natur, welche mit dem Namen chemische Affinität benannt wird, keinesweges Trennungen oder Scheidungen, sondern vielmehr in jedem Fall neue Verbindungen bewirkt. — 2) Daß wir nicht im Stande sind uns dieser Kraft allein als eines Mittels zu bedienen, einen Stoff von den andern zu trennen und ihn aus seinen Verbindungen mit andern abgesondert darzustellen. — 3) Daß wir demnach auch nicht im Stande sind, einen Stoff durch einen andern näher verwandten von einer Verbindung zu trennen, und ganz rein darzustellen. Obgleich ein Stoff dem andern näher verwandt ist, wie ein dritter, so heißt dieses nichts anders, als er besitzt die Fähigkeit, sich mit ihm in größerer Menge bei gleichem Sättigungs-Verhältnisse zu verbinden, als es dieser letztere zu thun im Stande ist; allein der näher verwandte Stoff wird aber den entfernten verwandten von dem Gegenstande der Verbindung nie

vollkommen ausschließen, sondern nur eine Theilung ins Unendliche veranlassen können; die kleinere Kraft mag noch so schwach seyn, so darf sie doch nicht ganz außer Acht gelassen werden. Aus diesem folgt daher 4) daß keine nähere und entferntere Verwandschaft in dem alten Sinne des Wortes vorhanden ist. Wenn nämlich ein Stoff von einem andern durch nähere Affinität eines Dritten nie gänzlich abgeschieden werden kann und nach Hinzukunft dieses Dritten nur in einem andern Verhältnisse mit ihm verbunden bleibt, so muß die ganze Vorstellung von Scheidungen und Verbindungen der Stoffe unter einander eine Täuschung seyn. — 5) Daß endlich ganz andere Kräfte sich thätig zeigen müssen, wenn Entmischungen erfolgen und Stoffe durch Zusatz anderer aus ihrer vorherigen Verbindung abgesondert dargestellt werden sollen. Uebrigens ist das veränderte Cohäsions- und Expansionsverhältniß die Hauptursache solcher Entmischungen; allein die eigentliche Beschaffenheit derjenigen Kräfte, die diese Veränderung des Cohäsions- und Expansionsverhältnisses bewirken, bedeckt ein undurchdringlicher Schleier. Verbindung aller in Thätigkeit befindlicher Stoffe ist demnach das allgemeinste und alleinige Grundgesetz der Affinitäts-Wirkungen, und wenn wirklich irgendwo Trennungen erfolgen, so ist dies eine Ausnahme von der Regel, und es sind andere Kräfte als die Kräfte der Affinität, die sie bewirken.

Was nun die Kennzeichen, Klassifikation und Nomenklatur in der Chemie anbetrifft, so gründet sich auf die Kenntniß verschiedener oder übereinkommender Merkmale an Körpern ihre Ordnung, und so auch ihre Benennung oder ihre Klassifikation und Nomenklatur. Eine chemische Klassifikation muß sich zwar auf die aus-

gezeichneten Affinitäts-Verhältnisse der Stoffe gegeneinander beziehen; da diese aber nur wahrgenommen werden, wenn sie Verschiedenheit in die physischen Erscheinungen der Körper veranlassen, so dürfen bei einer chemischen Klassifikation auch die eigentlichen physischen Unterscheidungszeichen nicht übergangen, sondern sie müssen ebenfalls berücksichtiget werden. Unter Kennzeichen im Allgemeinen versteht man die Merkmale, wodurch sich ein Körper von andern, mit denen er verglichen wird, unterscheidet; so sind z. B. die Krystallgestalt des Salzes, die gelbe Farbe und besondere Schwere des Goldes, Härte und Festigkeit des Demants, der Geruch des Kamphers, der süße Geschmack des Zuckers, der scharfe des Salzes ꝛc. Kennzeichen dieser Körper. Bezieht ein Kennzeichen sich auf Merkmale von des Körpers Gestalt, Färbung, Dichtigkeit und Festigkeit, so wird solches ein physisches, wenn es hingegen von der Einwirkung anderer Stoffe, von der Verminderung ihres Aggregatszustandes in ihrer chemischen Constitution oder Wirksamkeit hergenommen ist, so wird es ein chemisches genannt. Physische Kennzeichen sind z. B. die pulverichte Gestalt der Erdarten, die Krystallgestalt der Salze, die gelbe Farbe des Schwefels und die rothe des Kupfers, die Schwere des Goldes, des Queckſilbers, des Bleyes, die Festigkeit und Härte des Demantes ꝛc. ꝛc. Chemische Kennzeichen sind dagegen solche, welche vom Geschmack und Geruche, von Farbenveränderung oder überhaupt von veränderter Mischung der Körper abhängen; Auflöslichkeit oder Nichtauflöslichkeit, Brennbarkeit oder Nichtbrennbarkeit sind daher chemische Kennzeichen. Da jedes Kennzeichen mehrerer oder wenigerer Körper eigen ist, so nennt man ein solches, welches meh-

reren Körpern, obgleich in verschiedenem Grade, eigen ist, ein gemeinschaftliches, ein generisches Kennzeichen, ein Kennzeichen der Gattung; ein besonderes dagegen, welches nur an einer geringen Zahl von Körpern, die mit andern zu einer Gattung mit gemeinschaftlichen Kennzeichen gehören, wahrgenommen wird; findet sich dagegen ein Kennzeichen nur an einem einzigen Körper, so nennt man es ein eigenthümliches, ein specifisches Kennzeichen. Sie sind insgesammt entweder physische oder chemische. Der feste, der tropfbare und elastischflüssige Aggregatszustand, die Schwere aller einzelnen Körper, die Färbung aller Körper, weiß, gelb, roth, blau, schwarz ꝛc. sind gemeinschaftliche physische Kennzeichen, dagegen sind die Auflöslichkeit vieler Stoffe in Wasser, in Säure ꝛc., die Verbrennlichkeit aller brennbaren Körper gemeinschaftliche chemische Kennzeichen. Die ausgezeichnete Schwere der Metalle unter allen schweren Körpern, die Krystallisirbarkeit mehrerer festen Körper sind besondere physische Kennzeichen; dagegen die Farben verändernde Eigenschaft der Alkalien und Säuren unter allen unverbrennlichen Stoffen, der herbe zusammenziehende Geschmack einiger Sachen, die Bildung besonderer Mischungen ꝛc. sind besondere chemische Kennzeichen. Die besonders ausgezeichnete Schwere des Queckſilbers unter allen Flüssigkeiten ꝛc. sind eigenthümliche physische Kennzeichen; dagegen eigenthümliche chemische Kennzeichen: die besonders leichte Brennbarkeit des Phosphors, die Eigenschaft der Schwefelsäure, mit Kupferoxid blaue, und mit Eisenoxid grüne Salze zusammenzusetzen.

Jedes chemische Kennzeichen kommt einem Körper nur so lange zu, als er sich in unverändertem Mischungszustande befindet. Das Kennzeichen einer Säure, blaue Pflanzenfarben zu röthen, findet nur so lange Statt, als ihre Mischung unverändert ist; so bald sie mit anderen Körpern, z. B. Kali, gemischt und bis auf einen gewissen Grad gesättiget wird, ist ihr Mischungsverhältniß verändert und jenes Kennzeichen, die blaue Farbe zu röthen, fällt weg. Die gelbe Farbe des Schwefels, die besondere Schwere des Queckſilbers, die Unverbrennlichkeit der Schwefelsäure finden nur so lange Statt, als sie ihre Constitution, ihre Mischung nicht ändern; sobald aber erstere mit Oxygen in Verbindung treten, oder dieses von letzterer getrennt wird, ändert sich ihre Mischung, folglich auch ihre Constitution, und ihre Kennzeichen sind verloren. Durch die Verbindung eines Körpers mit einem andern, werden sowohl seine physischen, als chemischen Kennzeichen vernichtet. Z. B. wenn Queckſilber mit Schwefel verbunden wird; durch Trennung eines Bestandtheils, wenn z. B. dem rothen Zinnober das Queckſilber, ein Mischungstheil, entzogen wird. Neue Kennzeichen entstehen z. B. wenn Schwefel und Phosphor verbrennen, sich mit Oxygen verbinden, es entsteht dann Erleuchtung, als physisches, und Säure, als chemisches gemeinschaftliches Kennzeichen beider. Nur eigenthümliche Kennzeichen entstehen, wenn zwei oder mehrere Körper, die ein Gemeinschaftliches besitzen, bei ihrer Verbindung mit einem und demselben dritten Stoffe verschiedene Erscheinungen, als Resultate liefern. Eisen- und Kupferoxyd haben die pulverichte Gestalt, schwarzbraune Färbung ꝛc. als gemeinschaftliche Kennzeichen, werden aber beide mit Schwefelsäure verbunden, so entstehen für sie neue

und zwar eigenthümliche Kennzeichen; das Salz des Eisenoxids besitzt eine graue, das des Kupferoxids eine blaue Farbe, und bei Mischung dieser Salze mit blausaurem Kali, giebt das erstere eine blaue, das letztere eine rothbraune Färbung, welches wieder neue und zwar eigenthümliche Kennzeichen sind.

Was den Geschmack und Geruch, als Kennzeichen, anbetrifft, so sind, insbesondere der herbe, süße, geistige, saure, faulicht-urinöse und stechend-unrinöse zu bemerken, und darnach die von ihnen hergenommene Kennzeichen Vergleichungsweise zu bestimmen. — In Hinsicht der Härte hat man gesucht die verschiedenen Grade derselben durch Zahlen auszudrücken, wozu Kirwan folgende Stufenfolge angegeben hat:

1) Der geringste Grad der Härte, z. B. Talg.
2) Der etwas größere, z. B. kaltes Wachs.
3) Der noch größere, z. B. Kreide.
4) Der höhere Grad von Härte, der jedoch Eindruck vom Nagel gestattet, z. B. Bley.
5) Der Grad, welcher nicht mehr Eindrücke vom Nagel zuläßt, aber mit Leichtigkeit und ohne daß harte Stellen fühlbar sind, vom Messer angegriffen wird.
6) Der schon vom Messer angegriffen wird, z. B. Zinn.
7) Der kaum vom Messer angegriffen wird, z. B. Kupfer.
8) Der sich nicht mit dem Messer schaben läßt, jedoch mit dem Stahle noch keine Funken giebt.
9) Der mit dem Stahle nur wenige schwache Funken giebt.

10) Der viele und lebhafte Funken giebt.

Die Festigkeit der Körper wird durch das Verhältniß der Gewichte bestimmt, welche erforlich sind, um Körper von gleichen Dimensionen zu zerreißen. Metallen werden zu Drähten von gleicher Länge und Dicke ausgedehnt, und mit gleichen Gewichten beschwert, bis sie zerreissen. Die Dichtigkeit, welche das Verhältniß der Masse eines Körpers zu seinem Volumen ausdrückt, ist das Resultat gegenseitiger Aeußerungen seiner Cohäsion und Expansion. Je größer die Masse in einem solchen Volumen ist, oder je mehr Uebergewicht die Cohäsionskraft eines Körpers über die Expansionskraft besitzt, um desto dichter ist der Körper. In vielen Fällen ist die Veränderung der Dichtigkeit das Resultat der Affinitätswirkungen, demnach ist sie auch als ein chemisches Kennzeichen anzusehen; die zu ihrer Erforschung anzuwendenden Mittel müssen deshalb nach dem ganzen Umfange der damit verbundenen Erscheinungen beleuchtet werden.

Was die Klassifikation und Nomenklatur anbetrifft, so ist in allgemeiner Beziehung zu wissen nöthig, daß alle chemische Kenntnisse sich auf Erscheinungen beziehen, welche Erfolge der Mischungsveränderungen der Stoffe sind, welche sich auf gegenseitige Affinitätsäusserungen verschiedener chemischer Potenzen gründen, und durch Veränderung ihrer äußeren Merkmale wahrgenommen werden. Eine Klassifikation der chemischen Potenzen bezieht sich daher auf Erscheinungen und die damit verbundenen Merkmale, besonders aber auf solche, welche Erfolge ihrer gegenseitigen Affinitäts-Aeußerungen sind. Man muß bei ihrer Anwendung zuvörderst diejenigen Erscheinungen berücksichtigen, welche am ausgebreitesten Statt finden; dann diejenigen, welche zwar weniger ausgebreitet sind,

aber doch an mehreren Körpern wahrgenommen werden; zuletzt jene, die nur Erfolge der Affinitätsäußerungen einzelner Körper sind. Eine der ausgebreitesten Erscheinungen und eine allgemeine Eigenschaft der Materie ist die Erfüllung eines Raumes, und daß sie solchen mit Stetigkeit erfüllen, das heißt, daß in demselben Raume bei denselben Materien keine andere existiren oder Wirksamkeit äußern kann. Da sich aber in Ansehung der chemischen Potenzen ein auffallender Unterschied zeigt, indem mehrere keinen Raum mit Stetigkeit erfüllen, ihre Wirksamkeit in demselben Raume äußern, den ein anderer Stoff erfüllt, und sich auf keinen bestimmten Raum beschränken lassen, so theilt man nach diesem Unterschiede alle chemische Potenzen ein: in sperrbare und in nichtsperrbare, oder in strahlende und nicht strahlende. Strahlende oder nicht sperrbare chemische Potenzen sind Licht, Wärmestoff und Elasticität. (Magnetismus). Die übrigen sind sperrbare Stoffe. — Eine eben so allgemein verbreitete und mit der Materie verbundene Erscheinung ist die Gravitation oder die Eigenschaft derselben, ein Bestreben zu äußern sich dem Mittelpunkte der Erde zu nähern und nur darin durch ein entgegengesetztes Bestreben sich aufhalten zu lassen, welches man mit dem Ausdrucke Reizbarkeit bezeichnet. Die Reizbarkeit befindet sich zwar bei allen chemischen Potenzen, jedoch nur in solchen Graden, daß sie bei einigen mehr, bei angern gar nicht wahrgenommen wird, daher unterscheiden sich die Stoffe in reizbare und unreizbare, die letzteren sind Licht, Wärmestoff und Elasticität (Magnetismus), zu den ersteren gehören alle übrigen. — Die dritte allgemeine Erscheinung, zu deren Wahrnehmung alle chemische Potenzen,

sperrbare und nicht sperrbare, wiegbare und nicht wiegbare, ununterbrochen hinwirken; ist das Streben derselben, aus einem bestehenden Zustande in einen neuen zu treten, Veränderung ihrer Mischungsverhältnisse oder ihrer Verbindungen ununterbrochen zu veranlassen und derselben zu unterliegen. Man bezeichnet im allgemeinen diese Erscheinungen mit dem Ausdrucke Chemismus. Indem dieser Gelegenheit giebt die Umwandlung der Stoffe überhaupt oder auch eine Zertheilung (Entmischung) derselben in solche Potenzen wahrzunehmen, deren fernere Zertheilung oder Zerlegung (Entmischung) bisher nicht beobachtet werden konnte, bietet es zwei Hauptgesichtspunkte zur Betrachtung seiner Erscheinungen dar. Bei dem ersten Gesichtspunkte, den der Chemismus darbietet, dringt sich die Vorstellung von der Allgemeinheit einer Erscheinung, der Oxygenation, auf, obgleich dieselbe noch nicht mit derjenigen Bestimmtheit bekannt ist, in welcher sie Statt findet. Nach den Erfahrungen neuerer Naturforscher und die darauf gegründeten Vermuthungen, so ist die Umwandlung der Stoffe von den Affinitäts-Verhältnissen eines einzigen Stoffes, des Oxygens, zu allen übrigen abhängig, und sie selbst steht in der genauesten Verbindung mit einer ununterbrochenen wechselseitigen, nur durch äußere Kräfte modificirten Affinitäts-Aeusserung desselben, wovon bisher nur die auffallensten Resultate zur Wahrnehmung gelangt zu seyn scheinen. Alle bekannte chemische Potenzen nehmen den deutlichsten Antheil an der Veränderung der Affinitäts-Verhältnisse des Oxygens; alle scheinen nur in einem Zustande zur Wahrnehmung zu gelangen, der eine Folge seiner Mischungsveränderung ist, und nur die geringere oder größere, durch äußere Kräfte modifizirte, Affinitäts-

Aeusserung desselben gegen andere Stoffe scheint die Verschiedenheit der chemischen Erscheinungen überhaupt zu begründen. Der reine Chemismus scheint nur auf Oxygenation hinzuwirken, der organische insbesondere aber nur die Desoxigenation einzelner Stoffe zu bezwecken, wodurch die ununterbrochene Umwandlung der Constitution der Stoffe und der ewige Kreislauf in der Natur unterhalten wird. Würden jene Vermuthungen hinlänglich bestätigt, so könnte obige Ansicht auf den Zustand aller in der Natur vorkommenden chemischeu Potenzen bezogen werden und alle einfachen Stoffe würden entweder als oxygenirte oder als oxygenisirbare zu betrachten seyn. Könnten nämlich alle Stoffe, an denen eine bereits erlittene Oxygenation zu vermuthen ist, aus diesem Zustande in den einfachen versetzt werden, so würden zwei Hauptunterschiede insbesondere an den ponderablen Gegenständen hervorstechend seyn und daraus Erklärungen für viele Erscheinungen hervorgehen, denen es bisher an hinlänglichen Erklärungsgründen mangelte. Da jedoch jene Vermuthungen noch nicht hinlänglich begründet sind, so kann auch die Eintheilung aller chemischen Potenzen in oxygenationsfähige und in oxygenirte noch nicht als allgemein gültig angenommen, sondern nur angedeutet werden. Indessen ist man nach den bereits erlangten Erfahrungen eben nicht berechtigt, die Existenz solcher Stoffe anzunehmen, die gar keiner Oxygenation fähig wären. Beim zweiten Gesichtspunkte, welchen der Chemismus darbietet, indem durch ihn eine Zertheilung, Entmischung oder Zerlegung der zusammengesetzten Stoffen in solche Potenzen wahrnehmbar wird, deren fernere Zerlegung bisher noch nicht beobachtet wurde, bietet auch eine allgemein gültige Unterscheidung derselben dar, und zwar,

in unzerlegte oder einfache und in zerlegbare oder zusammengesetzte Stoffe. Unter einfache Stoffe versteht man, wie schon oben, S. 595, bemerkt wurde, diejenigen chemischen Potenzen, deren Entmischung oder Zerlegung bisher auf keine Weise bewirkt oder beobachtet werden konnte, und die bei Zerlegung aller zusammengesetzten jedesmal als letztes Resultat erscheinen. Der Ausdruck einfache Stoffe bedeutet daher nichts weiter, als eine bis jetzt unzerlegte chemische Potenz, keinesweges aber die Unmöglichkeit, einen solchen Stoff jemals zu zerlegen; denn solche Stoffe haben ihren Charakter der Einfachheit nur so lange, als sie bei der chemischen Analyse als letztes Resultat erhalten werden. Unter dieser Beschränkung des Begriffes einfach werden die einfachen Stoffe als die Grundstoffe aller Körper und die Ausdrücke Grundstoff und einfacher Stoff nur als Gegensätze des Ausdruckes zusammengesetzt betrachtet. Die einfachen Stoffe des neueren chemischen Lehrgebäudes dürfen folglich auf keine Weise mit den Elementen der alten chemischen Systeme, als gleichbedeutende Ausdrücke verwechselt werden, in denen Stoffe als einfach betrachtet wurden, deren Zerlegbarkeit jetzt erwiesen ist. — Was die zusammengesetzten Stoffe anbetrifft, s. oben, S. 596, so sind es demnach diejenigen, welche, der Erfahrung zufolge, aus der gegenseitigen Action der einfachen Stoffe durch Chemismus entsprungen sind, und mittelst eben desselben, durch Analysirung wieder in diese zerlegt werden können.

Die richtigsten Gründe zur Klassifikation und Benennung aller Gegenstände der Chemie, bieten demnach auch die hervorstechenden Affinitäts-Verhältnisse aller bekannten chemischen Potenzen un-

ter einander dar; sie beziehen sich auf Erscheinungen, die sich von jeder einzelnen abhängig zeigen; deshalb gestatten sie auch eben so mannigfaltigen Ansichten, als ihre gegenseitige Wirksamkeit auf einander verschieden erscheint. Unter den Affinitäts-Verhältnissen aller einzelnen Potenzen gegeneinander ist das gegen das Oxygen das Hervorstechendste und in den meisten Fällen auch das Ueberwiegende. Deshalb wird auch das Affinitäts-Verhältniß des Oxygens gegen die übrigen Potenzen den ersten und wichtigsten Grund zu ihrer Klassifikation und Benennung in das der übrigen Stoffe gegeneinander, nur zu Unterabtheilungen Gelegenheit geben. Auf diese Thatsachen beziehn sich auch die Grundsätze der neuesten Klassifikation und die Benennung aller Gegenstände der Chemie. Die Komposition und ihre Affinitäts-Verhältnisse werden durchgängig zum Prinzip derselben gewählt, und es scheint auch keine andere Methode genügender zu seyn, sich mit den Eigenthümlichkeiten der mannigfaltigen Gegenstände vertraut zu machen und Klarheit in die Begriffe zu bringen. Alle bekannte Gegenstände chemischer Betrachtungen, oder Potenzen und Stoffe, zerfallen demnach in zwei Hauptklassen, in einfache oder unzerlegbare, und in zusammengesetzte oder zerlegte Stoffe und erhalten dann nach ihren Affinitäts- und Mischungs-Verhältnissen noch andere Eintheilungen.

Die Anzahl der jetzt bekannten einfachen oder unzerlegten Stoffe oder Potenzen beträgt ein und funfzig. Werden nun diese 51 einfachen Stoffe nach ihrem Verhältnisse zum bestimmten Raume und zur Schwerkraft, oder nach ihrer Sperrbarkeit und Wiegbarkeit betrachtet, so kann man

sie hiernach in zwei Hauptordnungen in wiegbare oder unwiegbare oder strahlende zertheilen.

Die erste Hauptordnung begreift diejenigen drei einfachen chemischen Potenzen, welche sich weder raumerfüllend noch wiegbar zeigen, das heißt, die durch ihre Einwirkung auf andere Stoffe solche weder aus ihrem Raume verdrängen, noch das Gewicht derselben vermehren; die aber den wesentlichsten Antheil an allen chemischen Erscheinungen nehmen; selbst alle veranlassen und deshalb die ersten Gegenstände chemischer Betrachtungen sind, nämlich: 1) der Lichtstoff, Lux, Fr. la lumière, 2) der Wärmestoff, Caloricum, Fr. le calorique, und 3) der elektrische Stoff, Electrum, Fr. Le fluide électrique et galvanique. Bei den ersten zweien gründen sich die Benennungen auf allgemein herrschende Begriffe von ihren Wirkungen, bei dem letztern aber auf den Griechischen Namen desjenigen Körpers, an welchem dessen Erscheinungen zuerst wahrgenommen worden seyn sollen. Da diese Stoffe sich nur durch Veränderungen äußern, welche sie in den Erscheinungen gewichthabender Körper oder Stoffe hervorbringen, und diese Erscheinungen mit einem bekannten Oxygenationsprozeß (der Verbrennung) in genauem Verhältnisse stehen, so werden sie selbst nur als Erscheinungen betrachtet, welche die Verbrennung begleiten, begünstigen und veranlassen, und durch die Benennungen strahlende Potenzen, Incoercibilien, von den reizbaren Stoffen unterschieden.

Die zweite Hauptordnung begreift diejenigen acht und vierzig einfachen oder unzerlegten Stoffe, welche in bestimmten Räumen einzuschließen (sperrbar) und zu wiegen (wiegbar) sind; das heißt, die durch ihre Verbindung mit andern Stoffen das Volumen und Gewicht derselben vermehren; bei

deren Vereinigung, Volumens-Verminderung nur als Folge der Veränderung ihres Aggregatszustandes anzusehen ist. Sie sind die eigentlichen Werkzeuge des Chemismus, deshalb auch die nächsten Gegenstände chemischer Untersuchungen, und werden insgesammt durch die Ausdrücke wiegbare Stoffe, Ponderabilien bezeichnet. Betrachtet man diese 48 einfachen ponderablen Stoffe nach dem Antheile, welchen sie an der ausgebreitesten und merkwürdigsten Naturerscheinung der Oxygenation nehmen, so zerfallen sie in drei Ordnungen, je nachdem sie entweder die Oxygenation bewirken, die Oxygenation erleiden, oder solche sind, deren Verhältniß zum Oxygenationsprozeß noch nicht hinlänglich bekannt ist. Die erste Ordnung der unzerlegten sperr- und wiegbaren Stoffe, begreift nur den Stoff, welcher die eigentliche Ursache der Oxygenation ist, der allein die Verbrennung bewirkt und unterhält, ohne dessen Mitwirkung keine Veränderung dieser Art im Schöpfungsraume gedenkbar, und der nach den imponderablen Stoffen auch am allgemeinsten verbreitet ist. Dieser besonders merkwürdige Stoff wird 4) Oxygen, Oxygenium, Fr. l'Oxygène oder Sauerstoff, säuerndes Prinzip, Principium oxygenans, genannt. In die zweite Ordnung der unzerlegten sperr- und wiegbaren Stoffe gehören alle diejenigen, welche als die eigentlichen Werkzeuge bei dem Oxygenationsprozesse bekannt sind und bei ihrer Vereinigung mit dem Oxygen im eigentlichen Sinne oxygenirt oder verbrannt werden; die in diese Ordnung gehörigen Stoffe werden daher auch durch den Ausdruck: unzerlegte verbrennungsfähige Stoffe, einfache kombustible Stoffe, von andern unterschieden, und weil bei dem Origenationsprozesse diese einfachen Stoffe sich allemal mit dem Oxygen verbinden, so pflegen sie auch mit der

Benennung einfache, der Oxygenation fähige Stoffe belegt zu werden. Der Oxygenation fähiger sperr- und wiegbaren einfachen Stoffe giebt es gegenwärtig acht und dreißig; allein ihre Zahl ist dadurch noch nicht fest begränzt. Fernere Untersuchungen, sagt Naumann, werden diese Zahl entweder durch Entdeckung der Identität mehrerer vermindern, oder durch Zerlegung, insbesondere der bisher unzerlegten Erden und Säuren, vermehren. In Ansehung der Intensität ihrer Fähigkeit mit dem Oxygen in Verbindung zu treten, unterscheiden sich diese 38 oxygenationsfähigen einfachen Stoffe sehr auffallend, und es sind davon Kennzeichen für ihre Klassifikation herzunehmen; allein dieselbe zeigt sich unter besondern Umständen sehr verschieden, und es ist in Beziehung auf alle einzelne Stoffe noch nicht so genau bekannt, daß eine fest bestimmte Stufenfolge aufgestellt werden könnte. Man kann sie nicht sämmtlich nach der Stärke ihrer Oxygenationsfähigkeit klassificiren, weil solches unrichtige Begriffe veranlassen würde, die aber dann vermieden werden können, wenn ihre weitere Eintheilung nach ihren übrigen Verhältnissen und zunächst nach äusseren Merkmalen, vorgenommen wird. Der Charakter der Metallität ist nicht allein in äusseren, sondern auch in chemischen Beziehungen so hervorstechend, daß er einen sehr bequemen Eintheilungsgrad für alle als oxygenationsfähig bekannte einfache Stoffe auch bei ihrer chemischen Betrachtung darbietet. Metallische Stoffe zeichnen sich vor allen durch eine eigentliche, in allen Theilen der Masse sich darstellende Homogenität, und durch einen davon abhängenden besonders starken und eigenthümlichen Glanz aus, so daß sie sich dadurch durch ihre eigenthümliche Cohäsion, so wie durch ihr aktives Verhalten im galvanischen Prozesse und

durch Undurchsichtigkeit von den übrigen oxygenationsfähigen einfachen Stoffen, wesentlich unterscheiden. Alle, als unzerlegte und oxygenationsfähige bekannte, Stoffe können deshalb auch am allgemeinsten und angemessensten eingetheilt werden, in metallische und in nicht metallische. Die erste Klasse die nichtmetallischen oxygenationsfähigen, wieg- u. sperrbaren einfachen Stoffe, deren Stufenfolge in Ansehung ihres Verhältnisses zum Oxygenationsprozeß noch nicht ganz ausgemittelt ist, bilden diejenigen, deren Vorkommen sich weder gleich ausgebreitet, noch von gleicher Mächtigkeit zeigt. Hierher gehören:

5) der Salpeterstoff, Azoticum, Fr. L'Azote;
6) der Wasserstoff, Hydrogenium, Fr. L'Hydrogéne;
7) der Kohlenstoff, Carboneum, Fr. Le Carbone;
8) der Schwefel, Sulphureum, Fr. Le Soufre;
9) der Phosphor, Phosphoreum, Fr. Le Phosphore;
10) der Boraxstoff, Borium, Fr. Le Boré.

Ihre Namen gründen sich theils auf die herrschenden Benennungen ihrer Verbindungen, theils sind sie eigenthümlich.

In die zweite Klasse der oxygenationsfähigen, wieg- und sperrbaren, unzerlegten Stoffe sind, nach Davy, nicht allein die eigentlichen Metalle, sondern auch die Grundlagen der sogenannten Alkalien zu rechnen; nach einigen Chemisten auch wahrscheinlich die der Erden. Eine Stufenfolge in Ansehung des Verhältnisses zum Oxygenationsprozesse ist aber ebenfalls noch nicht bekannt; sie sind daher bis jetzt auch nur im Allgemeinen nach untergeordneten Gesichtspunkten, insbesondere nach ihren Constitutionszustande und ihren Verbindungen mit

andern Stoffen wieder zu unterscheiden, in eigentliche Metalle und in metallähnliche Stoffe oder Metalloiden. Die erste Abtheilung der metallischen, oxygenationsfähigen wieg- und sperrbaren einfachen Stoffe bilden die eigentlichen Metalle. Vor andern Stoffen zeichnen sie sich nicht nur durch ihr eigenthümliches Cohäsions- und Affinitäts-Vermögen, insbesondere durch das gegen Licht, Wärmestoff und Elektricität aus, sondern auch durch ihr besonderes Vorkommen, das bei Einigen sehr mächtig, bei Andern sehr sparsam erscheint. Ihr Verhältniß zum Oxygenationsprozeß ist zwar bekannter, als das der übrigen Stoffe; allein doch noch nicht unter allen Umständen genau genug, um sie allgemein darnach klassificiren zu können. Die Zahl der Metalle beträgt gegenwärtig acht und zwanzig. Ihre Benennung ist theils von unbekannten, theils von bekannten besondern Umständen herzuleiten. Die gewöhnlichsten Namen derselben sind nach alphabetischer Ordnung:

11) Antimonium, Spießglanz, Stibium, Fr. Antimoine.
12) Arsenik, Arsenicum, Fr. Arsenic.
13) Bley, Plumbum, Fr. Plomb.
14) Cerium, Cerium, Fr. Cerium.
15) Columbium, Columbium, Fr. Columbium.
16) Chromium, Chromium, Fr. Chrome.
17) Eisen, Ferrum, Fr. Fer
18) Gold, Aurnm, Fr. Or.
19) Iridium, Iridium, Fr. Iridium.
20) Kobalt, Cobaltum, Fr. Cobalt.
21) Kupfer, Cuprum, Fr. Cuivre.
22) Manganes, Braunstein, Maganesium, Fr. Manganése.

23) Molybdän, Wasserbley, Molybdaenum, Fr. Molybdéne.
24) Nickel, Niccolum, Fr. Nickel.
25) Osmium, Osmium, Fr. Osmium.
26) Palladium, Palladium, Fr. Palladium.
27) Platina, Platinum, Fr. Platine.
28) Queckſilber, Hydrargyrum, Fr. Mercure.
29) Rhodium, Rhodium, Fr. Rhodium.
30) Scheel, Tungſtein, Wolfram, Wolframium, Fr. Tunsténe.
31) Silber, Argentum, Fr. Argent.
32) Tantalum, Tantalum, Fr. Tantalum.
33) Tellur, Tellurium, Fr. Tellurium.
34) Titan, Titanium, Fr. Titan.
35) Uran, Uranium, Fr. Uranie.
36) Wißmuth, Bismuthum, Fr. Bismuth.
37) Zink, Spiauter, Zincum, Fr. Zinc.
38) Zinn, Stannum, Fr. Etain.

Das Erithonium von v. Humbold und Trommsdorff's metalliſche Subſtanz ſind noch problematiſch; Richter's Nikkolan iſt aus der Reihe der Metalle wieder geſtrichen worden. — Die naturhiſtoriſche Beſchreibung aller dieſer Metalle und ihre Anwendung in den Künſten und Gewerben, ſ. unter dem beſonderen Namen eines jeden in der Encyklopädie, und den Art. Metall, Th. 89.

Die zweite Abtheilung der metalliſchen oxygenationsfähigen, wieg- und ſperrbaren, einfachen Stoffe, umfaßt diejenigen, welche Metalloide genannt werden, die in Anſehung ihres beſonderen Glanzes und mehrerer äußerer und chemiſcher Verhältniſſe den eigentlichen Metallen zwar ſehr ähnlich ſind, ſich aber durch ihren Cohäſionszuſtand, und insbeſondere durch ihr geringes ſpezifiſches Gewicht und dadurch unterſcheiden, daß ſie der Oxygenation ſehr leicht und ſchnell unterliegen, und mit dem

Oxygen verbunden, diejenigen Massen bilden, welche unter der Benennung Alkalien bekannt sind; deshalb werden sie auch Grundlagen der Alkalien genannt. Die Zahl der bis jetzt bekannt gewordenen Metalloiden ist sechs, und ihre Benennung ist eben so, wie bei mehreren einfachen oxygenationsfähigen Stoffen, von ihren Verbindungen mit dem Oxygen hergeleitet. Hierher gehören.

39) Grundlage des Kali, Kalium, Fr. Potassium.
40) Grundlage des Natron, Natronium, Fr. Sodium.
41) Grundlage des Baryt, Barytum, Fr. Baryum.
42) Grundlage des Strontian, Strontium, Fr. Strontium.
43) Grundlage des Kalk, Calcium, Fr. Calcium.
44) Grundlage des Magnesium oder Talk, Magnium, Fr. Magnium.

In der dritten Ordnung der unzerlegten wieg- und sperrbaren Stoffe gehören diejenigen sieben unzerlegten Stoffe, deren Verhältniß zum Oxygenationsprozesse noch nicht hinlänglich bekannt ist, von denen noch entscheidende Erfahrungen zeigen müssen, ob sie eine eigenthümliche Grundlage besitzen, und ob sie als solche Stoffe zu betrachten sind, deren Grundlagen bereits eine Oxygenation erlitten haben. So lange das Oxygenations-Verhältniß dieser Stoffe nicht genauer bekannt wird, sind sowohl die Erden, als auch die Säuren von unbekannter Mischung in diese Ordnung zu zählen. Sowohl nach ihren äußern, als auch nach ihren chemischen Verhältnissen unterscheiden sich aber beide sehr wesentlich von einander und bilden zwei Klassen. Die erste Klasse bilden die als

Erden bekannte Körper. Sie verhalten sich in vieler Hinsicht mit den oxygenirten Stoffen zweiter Ordnung analog; allein ihr Verhältniß zum Oxygen ist noch nicht bekannt. Sie zeichnen sich noch besonders durch die Verbreitung auf unserm Erdkörper, und auch dadurch aus, daß sie zugleich den größten Theil von dessen bekannter Masse bilden, dergestalt, daß einige derselben gleichsam als die Basis unseres Planeten erscheinen und den von den übrigen Stoffen nur durchdrungenen oder umgebenen Kern desselben ausmachen. Unter den unter sich verschiedenen Erden giebt es bis jetzt fünf bekannte.

45) Kieselerde, Silicea, Fr. Silice.
46) Thonerde, Argilla, Fr. Alumine.
47) Zirkonerde, Circonia, Fr. Circone.
48) Beryllerde, Glucina, Fr. Glucine.
49) Ytererde, Ytria, Fr. Yttrie.

Ihre Benennungen sind von Fossilien hergenommen, in denen sie am häufigsten vorkommen.

Die zweite Klasse derjenigen unzerlegten Stoffe deren Verhältniß zum Oxygenationsprozeß noch nicht hinlänglich bekannt ist, begreift solche Säuren, deren Einfachheit eben so problematisch, als die der vorhergehenden Stoffe ist. Von allen übrigen Stoffen zeichnen sie sich dadurch aus, daß sie sich wie bereits höchst oxygenirte Stoffe der zweiten Ordnung verhalten, die meisten Eigenschaften der unter dem Ausdrucke Säuren begriffene Stoffe besitzen, sich aber von denselben dadurch unterscheiden, daß alle Versuche, sie zu zerlegen, bisher vergeblich gewesen sind, weshalb sie auch von ihnen abgesondert betrachtet werden müssen. Bis jetzt sind nur zwei dieser unzerlegten Säuren bekannt. Ihre Benennungen gründen sich auf deren Verbindungen mit Alkalien, in welchen sie in der Natur angetroffen werden. Sie sind:

50) Salzsäure, Acidum muriaticum, Fr. Acide muriatique.

51) Flußspathsäure, Acidum fluoricum, Fr. Acide fluorique.

Man sehe die Natur und Behandlung der Säuren, ihre Wirkungen in den Künsten und Gewerben ꝛc. unter Salz, Th. 132, 133, 134, und unter Säure, Th. 138, nach.

Was die zusammengesetzten Stoffe anbetrifft, so lassen sie sich am zweckmäßigsten, ihrer Entstehung nach, unter zwei Hauptordnungen betrachten, indem sie nämlich 1) entweder als solche angesehen werden können, deren Darstellung, Composition und Bildung aus den einfachen Stoffen in so weit von unserer Willkühr abhängt, daß sie nicht allein als Produkte der Natur, sondern auch als Produkte der Kunst zu betrachten sind; oder 2) als solche, deren Darstellung oder Composition aus den einfachen Stoffen keineswegs von unserer Willkühr abhängig ist, deren Bildung ausschließlich durch den Organismus bewirkt wird, und die lediglich als Produkte der Natur zu betrachten sind. Die erste Hauptordnung der zusammengesetzten Stoffe, deren Darstellung und Composition von unser Willkühr abhängt, wenigstens in so fern sie durch Zuthun der Kunst im reinen Zustande dargestellt werden, läßt sich wieder, sowohl nach der Eigenthümlichkeit, besonders aber nach der verschiedenen Composition der dahin gehörigen Stoffe in zwei Ordnungen bringen, nämlich: 1) in zweifach gemischte Stoffe, das heißt, in solche, in deren Mischung nur zwei bekannte einfache, wieg- und sperrbare Stoffe angetroffen werden; 2) in drei und mehrfach gemischte Stoffe, das heißt, in solche, zu deren Bildung sich drei oder mehrere einfache Stoffe vereiniget haben, und die

durch schickliche Mittel wieder in solche zerlegt werden. — Die zusammengesetzten Stoffe der ersten Ordnung, die zweifach gemischte, zeigen in ihren Affinitäts-Verhältnissen gegen andere Stoffe eine auffallende Verschiedenheit, die vorzüglich davon abhängt: ob sich in ihrer Mischung Oxygen befindet, oder nicht, welches eine neue Abtheilung veranlaßt, nämlich 1) in solche zweifach gemischte Stoffe, in deren Zusammensetzung das Oxygen einen Mischungstheil ausmacht, und 2) in solche zweifach gemischte Stoffe, in deren Mischung kein Oxygen wahrgenommen wird. — Die erste Abtheilung der zweifach zusammengesetzten Stoffe, in denen das Oxygen einen Mischungstheil ausmacht, begreift im allgemeinen alle oxygenirte einfache Stoffe, deren Zahl noch nicht genau bestimmt werden kann. In der Sprache der Chemie nennt man eine jede direkte Verbindung eines oxygenationsfähigen Stoffes mit dem Oxygen einen oxygenirten Stoff. Der Stoff, der durch die Verbindung mit dem Oxygen zum oxygenirten Stoff geworden ist, heißt die Grundlage des oxygenirten Stoffes. Der Prozeß, bei welchem Stoffe sie sich mit dem Oxygen verbinden, heißt Oxygenation, da hingegen heißt Desoxygenation derjenige, wobei ein Stoff aus seiner Verbindung mit dem Oxygen getrennt wird. Bei Metallen wird die Desoxygenation, wenn die Trennung des Oxygens vollkommen ist, Reduktion genannt. Jede Oxygenation ist mit einer Desoxygenation verbunden, und so umgekehrt. Bei der Oxygenation lassen sich zwei Hauptstufen unterscheiden: 1) die Oxydation; 2) die Acidifikation oder Säurung; gleiche Erscheinungen werden auch bei der Desoxygenation wahrgenommen. Oxygenirte Stoffe, die nur die erste Stufe der Oxygenation erlitten ha-

ben, führen den Namen Oxyde oder oxydirte Stoffe, Oxyda, Fr. Oxydes. Diejenigen hingegen, welche die zweite Stufe der Oxygenation oder die Säurung erlitten haben, werden Säuren, Acida, Fr. Acides, genannt; bei beiden finden aber wieder verschiedene Grade der Oxygenation Statt. Ist die Grundlage einer Säure mit dem Oxygen zum Maximum verbunden, so werden diese Arten von Säuren in der Deutschen Nomenklatur auf die Weise bezeichnet, daß dem Worte Säure die substantive Benennung der Grundlage vorgesetzt wird, z. B. Schwefelsäure, Acidum sulphuricum, Fr. Acide sulfurique; ist dagegen die Grundlage der Säure nur zum Minimum mit dem Oxygen verbunden, so bezeichnet die Nomenklatur diese Art Säuren so, daß sie die adjective Benennung der Grundlage dem Worte Säure vorsetzt, z. B. schweflichte Säure, Acidum sulphurosum, Fr. Acide sulfureux; s. auch den Art. Säure, Th. 138. — Die verschiedenen Grade der Oxydation aller einfachen Stoffe sind noch nicht genau genug bekannt, um sie auch, gleich den Säuren, durch die Nomenklatur zu unterscheiden; wo sich indessen an einem Stoffe mehrere Oxydationsgrade unterscheiden lassen, da wird das Minimum mit dem Ausdrucke Oxidul angedeutet. Die übrigen Oxidationsgrade hingegen werden durch den Zusatz vom zweiten, dritten, vierten Grade ꝛc. bezeichnet, dieses kann auch durch Vorsetzung der Griechischen Zahlwörter dergestalt ausgedrückt werden, daß Protoxyd das mit dem Minimum, Peroxyd hingegen das mit dem Maximum von Oxygen vereinigte Oxyde, Deut-, Trit-, Tet-, Pent-Hexoxyde ꝛc. alle dazwischen liegende Oxydationsgrade ausdrücken. Bei Metallen lassen sich ihre verschiedenen Oxidations-

grade auch durch Beifügung ihrer Färbung bezeichnen, z. B. graues, gelbes, rothes, braunes Bleyoxid. Sämmtliche zweifach zusammengesetzte Stoffe, in denen das Oxygen einen Mischungstheil ausmacht, lassen sich demnach, sowohl nach der Hauptstufe ihrer Oxygenation, als auch nach ihren Eigenthümlichkeiten in zwei Klassen betrachten, indem sie entweder 1) solche sind, die keine sauren Eigenschaften zeigen — Oxyde, oder 2) solche, die saure Eigenschaften besitzen — Säuren. Die erste Klasse begreift alle oxygenirten einfachen Stoffe, die nur so viel Oxygen in ihrer Mischung enthalten, daß sie nicht sauer sind, und zwar:

I. Bekannte Oxyde der nicht metallischen einfachen Stoffe, insbesondere die

1) des Salpeterstoffes: oxydulirtes Salpeterstoffgas, Gas oxydulatum nitrogenii, Fr. Gas oxydé d'azote; oxydirtes Salpeterstoffgas, Gas oxydum nitrogenii, Fr. Gas nitreux. — 2) Des Wasserstoffes: das Wasser, Aqua, Fr. L'eau. — 3) Des Schwefels: Schwefeloxyd, Oxidum sulphuris, Fr. Oxide de soufre. — 4) Des Phosphors: Phosphoroxyd, Oxydum phosphori, Fr. Oxide de Phosphore.

II. Oxyde der metallischen einfachen Stoffe und zwar:

a) Der eigentlichen Metalle, Metalloxyde: Arsenikoxyd, Oxydum arsenici, Fr. Oxide d'Arsenic ꝛc. — b) Der Metalloide (Alkalien) 1) des Kaliums, Kali, Potassinum, Fr. Potasse; des Natroniums, Natron, Natrum, Fr. Soude; 3) des Bariums, Baryt, Baryta, Fr. Barite; 4) des Strontium, Strontit, Strontiana, Fr. Strontiane; 5) des Kalcium, Kalk, Calx,

Fr. Chaux; 6) des Magnium, Talk, Magnesia, Magnesia, Fr. Magnésie.

Die zweite Klasse umfaßt alle aus irgend einer oxygenationsfähigen Grundlage mit dem Oxygen gebildeten Säuren. Hierher gehören: 1) Salpetersäure, Acidum nitricum, Fr. Acide nitrique; salpetrichte Säure, Acidum nitrosum, Fr. Acide nitreux; 2) Kohlenstoffsäure, Acidum carbonicum, Fr. Acide carbonique; 3) Schwefelsäure, Acidum sulphuricum, Fr. Acide sulfurique; 4) schwefelichte Säure, Acidum sulphurosum, Fr. Acide sulfureux; 5) Phosphorsäure, Acidum phosphoricum, Fr. Acide phosphorique; 6) phosphorichte Säure, Acidum phosphorosum, Fr. Acide phosphoreux; 7) Boraxsäure, Acidum boracicum, Fr. Acide boracique; 8) Metallsäuren, Acida metallica, Fr. Acides metalliques; als; a) Arsenikſäure, Acidum arsenicum, Fr. Acide arsenique; b) Arsenichte Säure, Acidum arsenicosum, Fr. Acide arsenieux; c) Chromsäure, Acidum chromicum, Fr. Acide chromique; d) Columbiumsäure, Acidum columbicum, Fr. Acide columbique; e) Molybdänsäure, Acidum molybdicum, Fr. Acide molibdique; f) Scheelsäure, Wolframsäure, Tungsteinsäure, Acidum wolframicum, Fr. Acide tungstique; g) die oxygenirte Salzsäure, Acidum muriaticum oxigenatum, Fr. Acide muriatique oxygéné.

Die zweite Abtheilung der zweifach gemischten Stoffe umfaßt alle diejenigen, in denen kein Oxygen wahrgenommen wird, demnach die Verbindungen aller einfachen Stoffe, mit Ausnahme des Oxygens, unter einander, so weit näm-

lich ihre Mischungen bekannt und als zweifach anerkannt sind. Diese zweifachen Verbindungen oxygenationsfähiger und anderer einfacher Stoffe, scheinen sämmtlich durch die Verbindung ihrer Mischungstheile ein anderes Verhältniß zum Oxygenationsprozeß, als ihre einfachen Bestandtheile, zu erlangen. Bei einigen erscheint die Oxygenationsfähigkeit dadurch vermehrt, bei andern vermindert zu werden; durchgängig aber ist das neu entstandene Oxygenations-Verhältniß noch nicht so genau bekannt, daß ihre Klassifikation und Benennung darauf gegründet werden könnte. Für die Eintheilung der hierher gehörigen Stoffe ist deshalb ihr qualitatives und quantitatives Mischungs-Verhältniß bis jetzt das einzige Prinzip, und in Ansehung ihrer Benennung ist es am bequemsten, eigenthümliche Namen derselben beizubehalten; und da dergleichen Verbindungen überhaupt noch zu wenig bekannt sind, so ist ihre Zahl nicht zu bestimmen. Die bekanntesten und in technischer Hinsicht wichtigsten, lassen sich in folgender Ordnung nach ihren besonderen Arten betrachten:

1) Verbindungen des Wasserstoffes mit Salpeterstoff, Ammoniak, Ammoniacum, Fr. Ammoniaque, welcher Stoff nach Davy auch Oxygen enthält.

2) Verbindungen des Kohlenstoffes mit Wasserstoff: a) in welchen die Eigenschaften des Wasserstoffes präponderirend sind: Kohlen-Wasserstoffgas, Gas hydrogenium Carbonatum, Fr. Gas hydrogène carboné; Kohlicht öhlichtes Wasserstoffgas, ölbildendes Gas, Gas oleum faciens, Fr. Gas hydrogène carboné huileux, Gas oléfiant — b) in welcher die Eigenschaften des Kohlenstoffes präponderirend sind: Kohle, Carbo, Fr. Charbon.

3) Verbindungen des Schwefels mit Wasserstoff: Schwefelwasserstoffgas, Gas hydrogenium sulphuratum, Fr. Gas hydrogène sulfuré. Liquider Wasserstoff-Schwefel, Schwefel-Alkohol, Sulphur hydrogenatum liquidum, Fr. Soufre hydrogéné liquide; fester Wasserstoff-Schwefel Sulphur hydrogenatum solidum, Fr. Soufre hydrogéné solide.

4) Verbindungen des Phosphors mit Wasserstoff: Phosphor-Wasserstoffgas, Gas hydrogenium phosphoratum, Fr. Gas hydrogène phosphoré. Flüssiger Wasserstoffphosphor mit Kohlenstoff: kohlenartiger Phospor mit Schwefel: Phosphor-Schwefel: Sulphur phosphoratum, Fr. Phosphore de soufre, ou Soufre phosphoré.

5) Verbindungen der Metalle mit Wasserstoff: Wasserstoffhaltige Metalle, z. B. Arsenik-Wasserstoffgas, Gas hydrogenium arsenicatum, Fr. Gas hydrogène arseniqueux. Zinkwasserstoffgas, Gas hydrogenium zincatum, Fr. Gas hydrogène zincé. Wasserstoffsilber mit Kohlenstoff. Kohlenstoffhaltige Metalle, z. B. Graphit, Graphites, Fr. Carbure de fer. Roh- und Gußeisen, Ferrum crudum, S. fusum, Fr. fer crud, ou coulé, la fonte; Stahl, Chalybs, Fr. Acier. — Mit Schwefel: Schwefelmetalle, Metalla sulphurata, Fr. Sulfurés metalliques; Schwefelantimonium, Antimonium sulphuratum, Fr. Sulphure d'Antimoine. Schwefel-Arsenik, Arsenicum sulphuratum, Fr. Sulfure d'Arsenic. Schwefelbley, Plumbum sulphuratum, Fr. Sulfure de Plomb. Schwefeleisen, Ferrum sulphuratum, s. Sulphuratum ferri. Schwefelkupfer, Cuprum sulphuratum, Fr. Sulfure de cuivre.

Schwefel-Molybdän, Molybdaenum sulphuratum, Fr. Sulfure de Molybdène. Schwefel-Queckſilber, Hydrargyrum sulphuratum, Fr. Sulfure de Mercure. Schwefel-Zinn, Stannum sulphuratum, Fr. Sulfure d'ètain. — Mit Phosphor: Phosphormetalle, Metalla phosphorata, Fr. Phosphures métalliques.

6) Verbindungen der Metallaiden mit Metallen.

7) Verbindungen der Erden.

Die zweite Ordnung zuſammengeſetzter Stoffe, deren Darſtellung wenigſtens in ſo weit von unſerer Willkühr abhängt, als ſie ſich auf ihren reinen Zuſtand bezieht, umfaßt diejenigen, deren Exiſtenz von drei oder mehreren wieg- und ſperrbaren Stoffen abhängig iſt. Sie zeigen ſowohl in ihrem äußern Charakter, als auch in ihren Affinitäts-Verhältniſſen gegen andere Stoffe, insbeſondere gegen das Oxygen, auffallende Verſchiedenheiten, jedoch mehrere von ihrem Miſchungs-Verhältniſſe abhängende gemeinſchaftliche Eigenſchaften, und laſſen ſich nach dem Verhältniſſe ihrer Sättigung mit Oxygen am bequemſten in vier Abtheilungen betrachten. Sie ſind nämlich:

1) ſolche, deren Beſtandtheile in ihrer drei oder mehrfachen Verbindung einer ferneren Oxygenation ſehr empfänglich ſind, die an ſich nur den allgemeinen Charakter der Oxyde beſitzen; 2) ſolche, in denen einzelne Beſtandtheile ebenfalls einer ferneren Oxygenation fähig ſind, die aber im allgemeinen bereits den Charakter der Säuren zeigen (Säuren mit zuſammengeſetzten Grundlagen), oder 3) Verbindungen der Säuren mit Erden, Alkalien, Erde und Metalloiden (Salze), oder 4) Verbindungen der bekannten Erden und Oxyde unter ſich und mit Erden (Gläſer, glaſige Maſ-

sen. Die erste Abtheilung der drei und mehrfach gemischte Stoffe begreift solche, von denen es zum Theil noch unentschieden ist, ob das Oxygen einen Mischungstheil in ihnen ausmacht, die aber sämmtlich so beschaffen sind, daß entweder alle oder auch nur einige ihrer Mischungstheile einer Oxygenation fähig sind, dadurch zu besondern Oxiden oder Säuren werden und zum Theil offenbar verbrennen. Nach den in solchen Zusammensetzungen vorkommenden verschiedenen Mischungstheilen und deren quantitativen Verhältnisse, zerfallen die bekanntesten in mehrere Klassen; es finden sich nämlich darin in eigenen Verhältnissen vereiniget:

1) (Salpeterstoff) Wasserstoff, Kohlenstoff und Oxygen (und Asche). Zucker, Saccharum, Fr. Sucre. Alkohol, Alcohol, Fr. Alcool. — 2) (Salpeterstoff), Wasserstoff, Kohlenstoff und Oxygen (und Salzsäure). Aether, Aether, Naphtha, Fr. Ether. Empyreumatische Oele, Olea empyreumatica, s. foetida. — 3) Wasserstoff, Schwefel und Metalle. Geschwefel-Wasserstoffte Metalle, Metalla hydro-sulphurata, Fr. Hydro sulfures metalliques. — 4) Wasserstoff-Schwefel und Alkalien, Alcalia hydro-sulphurata. — 5) Schwefel- und Metalloxide, z. B. Musivgold, Aurum mosaicum, Fr. Or mosaique. — 6) Schwefel und Alkalien. Schwefelalkalien, Alcalia sulphurata, Fr. Sulfures alcalins. — 7) Phosphor und Alkalien. Phosphor-Alkalien, Alcalia phosphorata, Fr. Phosphures alcalins. — 8) Metalle und Alkalien, z. B. Verzinnung auf nassem Wege. — 9) Metalloxyde und Wasser, Wasserkupferoxyd, Fr. Hydrate d'oxide de cuivre. 10) Metalloxyde und Metalloxyde, z. B. Gold-

purper, Purpura mineralis, Fr. Pourpre de Cassius. Blauer Molybdänkarmin. — 11) Metalloxide und Alkalien. Chamäleon, Chamaeleon minerale, Fr. Caméléon. 12) Oele und Erden, Metalloxide und Alkalien. Seifen, Sapones, Fr. Savons. Erdigte Seifen, Sapones terrestres. Metallische Seifen, Sapones metallicae, Fr. Savons metalliques. Alkalische Seifen, Sapones alcalinae, Fr. Savons alcalins. 13) Pigmente, und Metalle und Erden, z. B. Etannate de Cochenille. — 14) Gerbestoffe und Metalle und Erden, z. B. Tannate de fer.

Die zweite Abtheilung der drei und mehrfach gemischten Stoffe umfaßt diejenigen, welche ebenfalls Mischungstheile besitzen, die zum Theil in dieser Verbindung, theils bei ihrer Entmischung einer ferneren Oxygenation fähig, aber bereits so weit oxygenirt oder mit Oxygen gesättiget sind, daß diese Verbindungen selbst den Charakter der Säuren besitzen. Die Säuren dieser Art unterscheiden sich untereinander nach ihrer Abstammung in fossilische, vegetabilische und animalische, jedoch nicht bestimmt; bestimmter nach der Zahl und insbesondere nach dem quantitativen Verhältnisse ihrer Mischungstheile, vorzüglich nach der Quantität des darin vorkommenden Oxygens. Sie werden demnach auch eingetheilt in Säuren mit zweifacher, in Säuren mit dreifacher Grundlage, denen diejenigen noch beigefügt werden müssen, deren Eigenthümlichkeit zweifelhaft ist. Als Säuren, die eine gemeinschaftliche Verbindung des Wasser- und Kohlenstoffes mit dem Oxygen sind, welche Säuren mit zweifacher Grundlage genannt werden, sind bekannt: 1) Essigsäure, Zootische Säure, Holzsäure, brandige Schleim-

säure, Milchsäure. — 2) Sauerkleesäure. 3) Apfelsäure. — 4) Zitronensäure. — 5) Weinsteinsäure, brenzlichte Weinsteinsäure. — 6) Kampfersäure. — 7) Benzoesäure. — 8) Bernsteinsäure. — 9) Honigsteinsäure. — 10) Maulbeerholzsäure. 11) Chinasäure. — 12) Gallussäure. — 13) Korksäure. — 14) Milchzuckersäure.

Als Säuren mit dreifachen Grundlagen, welche Verbindungen von Wasserstoff, Kohlenstoff und Salpeterstoff mit dem Oxygen sind, sind folgende zu bemerken: 15) Harnsäure. — 16) Blausäure. — 17) Amniossäure.

Zu den Säuren, deren Eigenthümlichkeit noch zweifelhaft ist, und die vielleicht nur abgeänderte Arten der vorher angeführten sind, deren Mischungs-Verhältnisse nicht gleich erscheinen, sind zu rechnen: Ameisensäure, Raupensäure, Lacksäure, Fettsäure, Kichererbsensäure. Ueber die Säuren, sehe man den Art. Salz, Th. 132, 133, 134, und den Art. Säure, Th. 138, nach, wo man auch die Lateinische und Französische Benennungen derselben angeführt findet.

Die dritte Abtheilung der aus drei oder mehreren einfachen, wiegbaren Stoffe zusammengesetzten Körper, begreift diejenigen, welche aus der Vereinigung aller bekannten Säuren mit Erden, Alkalien, Metalloxyden und dem Ammonium entstehen können, und im allgemeinen mit dem Ausdrucke Salze bezeichnet werden. Daß man in alten Zeiten jeden Körper, welcher auf der Zunge Geschmack erregt und sich im Wasser löset, mit dem Namen Salz belegte, und deshalb auch Zucker und ähnliche Stoffe, sogar Alkohol dazu zählte, ist schon unter Salz, Th. 133, erwähnt worden; auch ist daselbst angeführt

worden, daß man späterhin den Ausdruck Salz nur zur Bezeichnung der Säuren und Alkalien, und für ihre Verbindungen, die sogenannten Neutralsalze, die aus der wechselseitigen Vereinigung der Säuren und Alkalien entstehen, und zu diesen noch die Verbindungen der Säuren mit den Erden und Metalloxyden, unter der Benennung Mittelsalze, die in erdige und metallische Mittelsalze unterschieden wurden, gesellte. Viele Chemiker bedienen sich noch jetzt in diesem Sinne des Ausdruckes Salze, welche aus der Verbindung der Säuren mit salzfähigen Basen, Erden, Alkalien, Metalloxiden und Ammonium, entspringen. Was überhaupt die Verbindung der Säuren und Basen zu Salzen anbetrifft, s. unter Salz, Th. 132, 133 und 134.

Die vierte Abtheilung der aus einfachen wiegbaren Stoffen drei- und mehrfach zusammengesetzten Körper, umfaßt alle diejenigen, welche durch die gemischte Verbindung der Erde, Metalloxyde und Alkalien untereinander entstehen. Nicht allein die gewöhnlichen und die sogenannten metallischen Gläser, sondern auch diejenigen Massen, welche unter den Benennungen Backsteine, Töpferzeug, Steinzeug, Porzellan, Emaille ꝛc. bekannt sind, gehören in diese Abtheilung. Sie sind aber bis jetzt noch so wenig beobachtet worden, daß es selbst an einer bestimmten Nomenklatur für sie fehlt. Gewöhnlich bezeichnet man sie mit dem allgemeinen Ausdrucke glasige oder glasartige Massen, indem sie sich alle nach dem Grade und Verhältnisse der Vereinigung ihrer Mischungstheile mehr oder weniger derjenigen Substanz nähern, welche im gemeinen Leben Glas genannt wird. Alle Erden, Metalloxyde und Alkalien sind

vermöge ihrer gegenseitigen Affinität fähig, glasig oder glasartige Verbindungen untereinander einzugehen, und höchst wahrscheinlich sind alle solche Körper wenigstens dreifache Verbindungen ponderabler Grundstoffe. Eine vollkommene Homogenität der Verbindung oder völlige Aufhebung der eigenthümlichen Eigenschaften ihrer Mischungstheile, kann aber eben so, wie in allen andern Fällen, nur erst dann Statt finden, wenn ihre eigenthümlichen Affinitäten einander gegenseitig völlig aufheben, und ihre Cohäsion durch eine hinlängliche Expansionkraft völlig überwunden ist. So wie in allen Fällen bewirkt dieses auch hier nur der Wärmestoff, dessen Wirkung demnach um so stärker seyn muß, jemehr die dazu fähigen Stoffen durch ihre Cohäsion in der Annehmung des tropfbarflüssigen Aggregats-Zustandes behindert werde. Auch bei den glasartigen Massen zeigt sich ein Zustand der Neutralität, wenn die gegenseitigen Affinitätskräfte der vereinigten Stoffe einander völlig aufheben, wenn das Verhältniß ihrer concurrirenden chemischen Massen gleich ist; ist hingegen die chemische Masse eines Mischungstheiles überwiegend, so zeigt auch die Verbindung vorwaltende und von demjenigen Stoffe abhängige Eigenschaften, dessen chemische Masse die überwiegende ist. In der sogenannten Kieselmasse ist die chemische Masse des Kali, in dem Töpferzeuge die der Erden überwiegend, beiden mangelt daher der Charakter eines vollkommenen Glases. Nach Verschiedenheit der vorwaltenden Eigenschaften der in einer glasigten Masse vereinigten Bestandtheile und der geäußerten Thätigkeit ihrer Affinitäten, zeigen sich Verschiedenheiten in ihren äußern und in ihren chemischen Merkmalen, in der Dichtigkeit, Färbung, Durchsichtigkeit ꝛc. und daraus entspringt ihre

Eintheilung in: erdige, metallische und alkalische Gläser, vollkommene und unvollkommene Gläser, dichte und poröse Gläser, durchsichtige und undurchsichtige Gläser, gefärbte und ungefärbte Gläser.

Die zweite Hauptordnung der zusammengesetzten Stoffe umfaßt alle diejenigen, deren Darstellung keinesweges von unserer Willkühr abhängig ist, deren Bildung ausschließlich von der Natur durch organische Prozesse bewirkt wird, die demnach lediglich als Produkte der Natur zu betrachten sind. Die chemische Analyse hat zwar die einfachen Grundstoffe dieser zusammengesetzten Stoffe kennen gelehrt; aber für die Art ihrer Entstehung hat sie noch keine genügende Erklärungen gegeben. Ihre Zusammensetzung ist übrigens so komplicirt, daß sich bei dem gegenwärtigen Standpunkte der Chemie, wo wir noch so wenig über die Modifikation wissen, welche für den chemischen Prozeß durch Organismus erwachsen, noch nicht einmal eine auf das Prinzip der Composition gegründete Klassifikation und Nomenklatur derselben unternehmen läßt. Die allgemeinste Eintheilung derjenigen zusammengesetzten Stoffe, welche ausdrücklich Produkte der Natur sind, geschieht daher noch am zweckmäßigsten nach ihrer Abstammung in vier Ordnungen und zwar 1) in fossilische Stoffe, 2) in vegetabilische Stoffe, 3) in animalische Stoffe, 4) in atmosphärische Stoffe. Die erste Ordnung, in welcher die fossilischen Stoffe betrachtet werden, zerfällt bei deren Betrachtung nach den physischen Hauptmerkmalen derselben zuvörderst in mineralogisch-zusammengesetzte und in mineralogisch-einfache Fossilien. Mineralogisch-einfache und chemisch-einfache Stoffe sind zwei verschiedene Begriffe. Der Mineralog

nennt solche Fossilien einfach, die in der Natur in ihren äußern Kennzeichen stets gleichbleibend angetroffen werden, von dem Chemiker aber gewöhnlich noch in verschiedene Bestandtheile zerlegt werden können; der Chemiker nennt dagegen nur diejenigen Stoffe einfach, deren fernere Zerlegung bisher auf keine Weise gelungen ist. Mineralogisch-einfache Fossilien bilden demnach gleichsam die nähern Bestandtheile derjenigen, welche der Mineralog zusammengesetzte Fossilien nennt und unter dem Ausdrucke Gebirgsarten begreift. Deshalb sind aber nicht alle Gebirgsarten den einfachen absolut entgegensetzt, indem auch mineralogisch-einfache Fossilien ganze Gebirge bilden, z. B. Kalk, sondern nur relativ, in so fern die meisten Gebirge aus mehreren mineralogisch einfachen Fossilien zusammengesetzt sind. Nur die mineralogisch einfachen Fossilien sind demnach Gegenstände chemischer Untersuchungen, und da die Kenntniß ihrer Zusammensetzung aus den chemisch einfachen Stoffen dem Chemiker und insbesondere dem Techniker eben so nothwendig ist, als die Kenntniß der näheren Bestandtheile vegetabilischer und animalischer Stoffe, so sind sie auch nicht zu übergehen. Mineralogisch einfache Fossilien als Zusammensetzungen aus chemisch einfachen Stoffen, fordern bei ihrer chemischen Betrachtung außer der ihrer Affinitäts-Verhältnisse, insbesondere gegen das Oxygen, noch besonders die Berücksichtigung des quantitativen Verhältnisses der sie konstituirenden und darin vorwaltenden einfachen Stoffe, und nach diesen werden sie am zweckmäßigsten in drei Klassen abgetheilt. 1) In solche, deren Hauptstoffe durch Einwirkung des Oxygens keine besondere Veränderung in ihrem Zustande erleiden, die sich nicht oxygenationsfähig zeigen. Stein-

und Erdarten. 2) In solche, deren Hauptbestandtheile nicht allein einer Verbindung mit dem Oxygen fähig sind, sondern auch solche, die schon in der Natur eine Verbindung mit demselben, jedoch nur in so weit eingegangen sind, daß sie noch größtentheils einer fernen Oxygenation unterliegen; die also oxygenationsfähige Hauptbestandtheile besitzen. Brennbare Fossilien und Erze. 3) In solche, deren Hauptbestandtheile ebenfalls oxygenationsfähig sind, die sich aber bereits auf der höchsten Stufe ihrer möglichsten Oxygenation befinden, die von der Natur als Säuren dargestellt sind. Natürliche Säuren und Salze. In die erste Klasse gehören alle diejenigen mineralogisch-einfachen Fossilien, in denen Erden und Alkalien die verwaltenden Bestandtheilen sind und den chemischen Charakter derselben bestimmen. In der Mineralogie werden dergleichen einfache Fossilien unter den Benennungen Stein- und Erdarten aufgeführt; in chemischer Hinsicht müssen sie ohne Rücksicht auf ihre äußeren Merkmale unter eben so vielen Arten betrachtet werden, als Erde und Alkalien in denselben die vorwaltenden Bestandtheile sind und ihr besonders chemisches Verhalten bestimmen. — In die zweite Klasse werden alle diejenigen mineralogisch einfachen Fossilien vereiniget, in deren Mischung oxygenationsfähige Stoffe vorwaltende und Hauptbestandtheile sind, die den chemischen Charakter derselben bestimmen. Alle Fossilien, deren Hauptbestandtheile Metalle oder andere oxygenationsfähige Stoffe, Kohlenstoff, Schwefel ꝛc. sind, werden daher in diese Klasse gerechnet, selbst dann, wenn sich diese Stoffe bereits im oxygenirten Zustande befinden. In chemischer Hinsicht werden sie unter so vielen Arten betrachtet, als einfache Stoffe in solchen Verbindungen vor-

kommen, wobei auch der Charakter der Metallität oder Nichtmetallität derselben zu einer Trennung veranlaßt; denn es werden darunter begriffen: 1) alle verbrennliche Fossilien, die Kohlenstoff oder Schwefel als Hauptbestandtheil enthalten; 2) alle gediegene Metalle und deren natürliche Oxyde im verlarvten und vererzten Zustande. — Die dritte Klasse umfaßt alle diejenigen mineralogisch einfachen Fossilien, deren Hauptbestandtheile zwar ebenfalls oxygenationsfähig sind, die sich aber bereits auf einer so hohen Stufe der Oxygenation befinden, daß sie als Säure erscheinen und mit salzfähigen Basen verbunden, als natürliche Salze in der Natur vorkommen. Nach Verschiedenheit der solcher natürlichen Produkte konstituirenden Säuren und salzfähigen Basen, lassen sich die bekanntesten als mehrere Arten und Species betrachten, und sie können abgetheilt werden:

A. In rein vorkommende Säuren, z. B. schweflichte Säure in der Grotte des Vulkans Zoccolino; Boraxsäure im Lago Cerchiajo; Salzsäure, als Dampf bei Vulkanen.

B. In Salze, und zwar: 1) nach Verschiedenheit der sie konstituirenden Säuren in: Salpetersaure natürliche Salze; kohlenstoffsaure natürliche Salze; schwefelsaure natürliche Salze; boraxsaure natürliche Salze; salzsaure natürliche Salze; flußsaure natürliche Salze; — 2) nach Verschiedenheit der solche natürliche Salze konstituirenden salzfähigen Basen in: erdige natürliche Salze; metallische natürliche Salze; alkalische natürliche Salze.

Die zweite Ordnung derjenigen zusammengesetzten Stoffe, welche ausschließlich nur durch die Natur dargestellt werden können, umfaßt die

Betrachtung solcher, welche Produkte der Vegetation sind. Sie zeigen sich in ihrem ursprünglichen ersten Zustande oxygenationsfähig. In ihrem Verhalten bei diesem Prozesse zeigen sich aber auffallende Verschiedenheiten, die von dem quantitativen Verhältnisse ihrer Mischungstheile, insbesondere aber von dem des in ihnen vorhandenen Oxygens abzuhängen scheinen. Diejenigen Produkte der Vegetation, welche aus den Pflanzenkörpern, mehr durch mechanische, als chemische Mittel, leicht abgeschieden werden können, werden unmittelbare Pflanzenprodukte genannt. Je leichter oder unmittelbarer nun die Abscheidung der Vegetationsprodukte mehr durch mechanische, als chemische Kräfte bewirkt werden kann, um so mehr sind sie zu den unmittelbaren zu zählen, und sie unterscheiden sich von denjenigen, die nur mittelbarer Weise, nur auf chemischen Wegen durch verschiedene Auflösungsmittel und Reagenzien gewonnen werden können, welche die nächsten Bestandtheile der Pflanzenkörper heißen. Es giebt indessen keine bestimmten Gränzen zwischen unmittelbaren Pflanzenprodukten und denjenigen, die man nächste Bestandtheile der Pflanzen nennt; mehrere vegetabilische Stoffe müssen zu beiden gezählt werden, und letztere führen daher diese Benennung nur in Beziehung auf diejenigen einfachen Stoffe, welche durch ihre Verbindung beide konstituiren, die aber im Gegensatz zu ihnen entfernte Bestandtheile der Pflanzenkörper genannt werden. Der Saft ist ein unmittelbares Vegetationsprodukt durch mechanische Mittel zu erhalten, aber durch keine mechanische Operation weiter zu zerlegen. Zuckerstoff, Extractivstoff ꝛc. hingegen, die nur auf chemischem Wege aus dem Safte gewonnen werden können, sind,

so wie Säuren, die sich durch Constitutions-Veränderung bilden, seine nächsten Bestandtheile. So gehört ferner das grüne Satzmehl zu den unmittelbaren Pflanzenprodukten, der Kleber und das grüne Wachs hingegen, die aus demselben ebenfalls dargestellt werden können, gehören zu den nächsten Bestandtheilen. Die unmittelbaren Vegetationsprodukte unterscheiden sich untereinander nach der größeren oder geringeren Ausbildung, die sie bei der Vegetation erhalten haben. Z. B. Schleim- und Satzmehl sind durch die Vegetation aus ein und demselben Bestandtheile des Saftes und aus denselben chemisch einfachen Grundstoffen gebildet, der Schleim jedoch früher und auf einem kürzern Wege, als das Satzmehl, und wahrscheinlich findet in beiden nur ein verschiedenes quantitatives Verhältniß von einerlei Grundstoffen Statt. Als unmittelbare Pflanzenprodukte verdienen eine besondere Betrachtung die Säfte und Sekretionen der Vegetabilien, insbesondere die Veränderungen, welche sie durch gegenseitige Affinitäts-Aeußerungen ihrer nächsten Bestandtheile und deren Grundstoffe, unter bestimmten Bedingungen und Umständen unterliegen. Diese Veränderungen sind eine durch innere chemische Kräfte veranlaßte Aggregats- und Mischungszustandes- oder Constitutionsänderung ihrer nächsten Bestandtheile, die im Allgemeinen durch die Ausdrücke Selbstentmischung, Fermentation (Fermentatio) oder Gährung bezeichnet wird. Durch die Selbstentmischung entstehen neue und nach dem Grade derselben verschiedene Produkte. Die wichtigsten sind: Zucker; weinigte Flüssigkeiten und Alkohol; vegetabilische Säuren; Ammonium; Gasarten und Humus- oder Dammerde. Und nach diesen

verschiedenen Produkten der Selbst-Entmischung vegetabilischer Körper, welche bei derselben in bestimmter Ordnung nach einander entstehen können, pflegt man dieselben auch selbst nach verschiedenen Graden zu unterscheiden, in: Zuckergährung, Weingährung, saure Gährung, färbende Gährung und faule Gährung oder Fäulniß.

Da Constitutions-Veränderungen der sogenannten nächsten Bestandtheile vegetabilischer Körper die Ursachen der vorher bemerkten Erscheinungen der Selbstentmischung und der Entstehung ihrer unmittelbaren Produkte sind, so sind dieselben auch zunächst Gegenstände chemischer Untersuchungen. Bei ihrer Betrachtung zerfallen sie aber nach ihren hervorstehenden Affinitäts-Aeußerungen oder auszeichnenden Eigenschaften in 5 Klassen.

1) In solche, in denen die Eigenschaften des Wasserstoffes hervorstechend sind; hierher gehören fette Pflanzenöle, Olea unguinosa, Fr. Huiles grasses; Pflanzenbutter, Butyrum vegetabile, Fr. Beurre végétal; Wachs, Cera, Fr. Cire; ätherische Oele, Olea volatilia, Fr. Huiles volatiles; Harze, Resinae, Fr. Resines; Kampfer, Camphora, Fr. Camphore; Kaoutschouk, Caoutchouc, Fr. Caoutchouc. — 2) In solche, in denen die Eigenschaften des Kohlenstoffes besonders hervorstechend sind; dahin gehören: Gummi, Gummi, Fr. Gomme; Amidon, Amylum, Fr. Amidon; Zucker, Saccharum, Fr. Sucre, Traubenzukker, Schleimzucker; Pikromel, Picromel, Fr. Picromel; Gärbestoff, Scytodephium, Fr. Tannin; Zellstoff, Suber, Fr. Liège. — 3) In solche, in denen die Eigenschaften des Salpeterstoffes hervorstechend sind, dahin gehören:

Kleber, Gluten, Fr. Gluten, Glutineux; Eyweißstoff, Albumen, Fr. Albumine; Extractivstoff, Principium Extractivum, Fr. Extractif. — 4) In solche, die besondere Einwirkungen auf die lebenden Wesen äussern, oder andere besondere Eigenschaften besitzen, dahin sind zu rechnen: Chinastoff, Bitterstoff, Gifte (scharfe oder ätzende und narkotische), Pigmente oder Färberstoffe. — 5) In Säuren und Salze, die ebenfalls nächste Bestandtheile der Pflanzenkörper ausmachen und nur durch chemische Mittel dargestellt werden können. Vorzüglich und am häufigsten erscheinen: Essigsäure, Aepfelsäure, Sauerkleesäure, Weinsteinsäure, Citronensäure, Maulbeersaftsäure, Chinasäure, Benzoesäure, Gallussäure, Salpetersäure, Salzsäure und deren salzige Verbindungen.

Die dritte Ordnung derjenigen zusammengesetzten Stoffe, welche ausschließlich nur durch die Natur dargestellt werden können, umfaßt alle diejenigen, welche Produkte des animalischen Prozesses sind. Sie sind ebenfalls entweder unmittelbare oder mittelbare Produkte desselben, ihre nächsten und entfernten Bestandtheile stehen in demselben Verhältnisse, wie bei den vegetabilischen und sie sind auch fast sämmtlich oxygenationsfähig, der Verbrennung mehr oder weniger deutlich unterworfen. Die animalischen Stoffe unterscheiden sich untereinander zunächst nach ihren äußeren Merkmalen, nach ihrer Gestalt und ihrem Aggregatszustande, so wie durch ihre Färbung; insbesondere aber nach der verschiedenen Zusammensetzung aus denjenigen Bestandtheilen, welche bei der chemischen Analyse als nächste Bestandtheile erhalten werden. Sie werden demnach

bei der chemischen Betrachtung am angemessensten unterschieden: 1) in zusammengesetzte animalische Stoffe und 2) in nähere Bestandtheile dieser zusammengesetzten Stoffe. Als zusammengesetzte animalische Stoffe sind diejenigen festen und flüssigen Theile animalischer Wesen zu betrachten, welche theils durch den animalischen Prozeß selbst, theils durch Anwendung mechanischer Mittel abgesondert erscheinen. Sie unterscheiden sich mehr oder weniger in Feste und Flüssige. Zu den Festen werden gerechnet: Conchylien-Gehäuse, Schalen, Schuppen, Klauen, Nägel, Hörner, Borsten, Haare, Federn, Wolle, Seide, Knorpel, Sehnen, Bänder, Membranen, Muskeln, Gehirn und Nerven. — Zu den Flüssigen gehören: Magensaft, Chylus, Milch, Blut, Galle, Gliedwasser, Amnium, Harn, Speichel, Nasenschleim, Ohrenschmalz, Schweiß, Thränen, Eiter, Samenfeuchtigkeit, Eyer, animalische Säfte ꝛc., Luft in den Lungen, Schwimmblasen und andern besondern Behältern. Sämmtliche zusammengesetzte animalische Stoffe unterliegen durch Veränderung des Mischungszustandes ihrer nächsten Bestandtheile ebenfalls der Selbstentmischung, insbesondere beim Einfluß des Oxygens, und im lebenden Zustande, durchs Athmen. Dabei bilden sich eben so mannigfaltige neue Produkte, wie bei vegetabilischen Stoffen, die durch das quantitative Verhältniß ihrer einfachen Grundstoffe unter sich und von denen vegetabilischer Körper verschieden sind; deshalb fordern sie auch eine besondere Betrachtung. Die näheren Bestandtheile der animalischen Stoffe, welche nur durch chemische Mittel in reinem Zustande dargestellt werden können, zeigen

sich insgesammt oxygenationsfähig und unterliegen der Verbrennung mit Rückständen, welche dabei gebildet werden. Nach ihren hervorstechenden Eigenschaften und dem vorwaltenden einfachen Grundstoffen, durch deren Vereinigung sie gebildet worden sind, zerfallen sie ebenfalls, wie die vegetabilischen nächsten Bestandtheile, in 5 Klassen.

1) In solche, in denen die Eigenschaften des Wasserstoffes hervorstechend sind; dahin gehören: thierisches Fett, Adeps s. Pinguedo, Fr. Gresse; Fettwachs, Wallrath, Adipocera, Fr. Adipocire; aetherische Oele und Harze nur selten. — 2) In solche, in denen die Eigenschaften des Kohlenstoffes hervorstechend sind; dahin gehören: Milchzucker, Saccharum lactis, Fr. Sucre de lait; Zucker; Pikromel, Picromel, Fr. Picromel — 3) In solche, in denen die Eigenschaften des Salpeterstoffes hervorstechend sind, dahin gehören: Harnstoff, Urium, Fr. Urée; Gallerte, Gelatina, Fr. Gelatine; Eyweißstoff, Albumen, Fr. Albumine; Faserstoff, Fibrina, Fr. Fibrine. — 4) In solche, welche besondere Einwirkungen auf lebende Wesen äußern, oder andere sie besonders auszeichnende Eigenschaften besitzen, hierher gehören: animalische Gifte und Pigmente oder färbende Stoffe. — 5) In solche Säuren und Salze, die als nächste Bestandtheile der animalischen Stoffe bei ihrer chemischen Zerlegung erscheinen. Folgende kommen vorzüglich und am häufigsten vor: Harnsäure, Ameisensäure, Phosphorsäure, Benzoesäure ꝛc. in salzigen Verbindungen.

Die zweite Ordnung derjenigen zusammengesetzte Stoffe, welche ausschließlich nur durch die Natur dargestellt werden, umfaßt diejenigen, welche Resultate chemischer Prozesse in der gesamm-

ten Natur sind. Das Produkt derselben ist dasjenige elastische Fluidum, welche die feste und tropfbarflüssige Masse unsers Planeten auf allen Seiten umgiebt und durchdringt, welches mit dem Ausdrucke Luftkreis, Erd-Atmosphäre oder auch schlechtweg Atmosphäre bezeichnet wird. Dieses atmosphärische Fluidum ist keinesweges, wie vormals geglaubt wurde, ein elementarisches Fluidum, sondern eine Mischung sehr verschiedener Stoffe, die theils in einer chemischen Verbindung darin vorkommen, theils aber auch mechanisch damit gemengt sind, und insgesammt mit dem Ausdrucke Atmosphärabilien bezeichnet werden. Von diesen Stoffen sind einige in der Atmosphäre beständig, andere hingegen fehlen zu Zeiten, oder kommen doch nur in gewissen Schichten oder Lokalen des Luftraumes vor. Man kann sie daher auch in zwei Klassen betrachten. Die erste Klasse begreift die konstanten Bestandtheile der Atmosphäre, wohin Salpeterstoff-, Oxygen-Kohlenstoffsaures Gas und Wasser gehören. — Die zweite Klasse begreift die zufällige Bestandtheile der Atmosphäre, wohin Kohlen-, Phosphor-, Schwefel-, Wasserstoffgas, Schweflichtsaures Gas, ferner Partikel fossilischer, vegetabilischer und animalischer Körper (Miasmen) gehören, die in noch unbekannten Zuständen und Verbindungen, sämmtlich aber als Folgen der in dieser Masse vorgehenden chemissen Prozesse in die Atmosphäre geführt, darin angetroffen und wieder daraus abgesondert werden. — Dieses wäre nun eine Uebersicht von dem Ganzen der Scheidekunst, oder von dieser Kunst oder Wissenschaft im Allgemeinen, was die specielleren Theile derselben anbetrifft, so findet man diese unter ihrem Namen in der Encyklopädie abgehandelt, so wie auch die einzelnen

Materien, Stoffe ꝛc. als: Licht, Wärme, Gas, Säuren, Salze, Metalle, als Gold, Silber, Kupfer, Bley, Platina ꝛc.; Erden, als Alaun-, Kiesel-, Thon- ꝛc. Erde; Pflanzenstoffe, als Gummi, Harze, Wachs, Oel ꝛc.; thierische Stoffe, als Blut, Harn, Gallerte, Eyweißstoff, Samenfeuchtigkeit, Speichel ꝛc. Man vergleiche übrigens hiermit den Art. Chemie, Th. 8, S. 53, welchen man nach dem damaligen Plane der Encyklopädie, so wie nach dem damaligen Zustande dieser Wissenschaft berücksichtigen muß.

Geschichte der Chemie seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften bis an das Ende des 18ten Jahrhunderts. Von J. F. Gmelin. 3 Bde. Göttingen, 1797 — 1799.

Chaptal's Anfangsgründe der Chemie; aus dem Französischen von Wolf und Hermbstädt. 4 Theile. Königsberg, 1791 — 1804.

Handbuch der theoretischen und praktischen Chemie; von J. F. A. Göttling. 3 Thle. Jena, 1798 — 1799.

Trommsdorff's systematisches Handbuch der Chemie, zur Erleichterung des Selbststudiums. 7 Bde. Erfurt.

Grundriß der Chemie von K. W. G. Kastner. Heidelberg, 1807.

Gren's Grundriß der Chemie, nach den neuesten Entdeckungen entworfen und zum Gebrauch akademischer Vorlesungen und zum Selbststudium eingerichtet. 3te Aufl. Herausg. von C. F. Buchholz. 2 Thle. Halle, 1809.

Dessen systematisches Handbuch der gesammten Chemie. 3te von W. H. Klaproth umgearbeitete Auflage. 3 Bde. Halle, 1806 — 1807.

Lehrbuch der Chemie mit besonderer Hinsicht auf Technologie, von Karl August Neumann. 1r Bd. Leipzig, 1810.

Döbereiner's Lehrbuch der allgemeinen Chemie. 2 Bde. Jena, 1811.

Grundzüge der Chemie zum Behuf der Französischen Lycäen auf Befehl der Regierung entworfen von P. August Adet. Aus dem Franzdsischen übersetzt und mit einer Vorrede und mit Zusätzen begleitet vom Dr. Huber. Basel, 1813.

Klaproth und Wolff's chemisches Wörterbuch. 1r Th., unter Chemie.

John's Wörterbuch der allgemeinen Chemie. 1r Th., unter Chemie.

Macquer's chymisches Wörterbuch. Aus dem Französischen nach der 2ten Ausgabe übersetzt von J. G. Leonhardi. 1r Th. Leipz., 1788. S. XIX u. f.

Scheidekünstler, Chemist, Chymist, Chemiker, Chemikus, derjenige, welcher die Scheidekunst, Chemie, betreibt, sie sich zu eigen gemacht, diese Wissenschaft studirt. Daß derjenige, welcher diese Wissenschaft studiren will, mit den Grundkenntnissen der übrigen Wissenschaften vertraut seyn, besonders aber Physik und Mathematik wissen muß, darf hier wohl nicht erst gesagt werden, weil dies schon aus dem Umfange der Chemie, nach dem oben, unter Scheidekunst, kurz gegebenen Abriß dieser Wissenschaft hervorgeht. Es würde daher nutzlos seyn, hier noch weiter etwas darüber zu sagen. Daß die Beschäftigungen der Scheidekünstler für die Fortschritte der Naturkunde von der größten Wichtigkeit sind, hat die Erfahrung bewiesen; denn wir haben ihr in dieser Hinsicht die wichtigsten Aufschlüsse zu verdanken, und die Zahl der Wissenschafter und Dilettanten, die sich mit derselben beschäftigen, nimmt täglich zu; auch wird sie jetzt weit häufiger, nicht nur von solchen Personen, die sie als Hülfswissenschaft nöthig zu haben glauben, als die Aerzte, Apotheker, Technologen ꝛc., sondern auch von Wissenschaftern, die sich ganz damit beschäftigen, derselben also ganz ihre Zeit widmen können, betrieben; und in neueren

Zeiten sind durch dergleichen Personen gerade die wichtigsten Entdeckungen gemacht worden. Es darf hier nur ein Priestley, Lavoisier, Kirwan, Berthollet, Chaptal, Davy, Fourcroy erwähnt werden. Es würden sich auch gewiß noch Mehrere mit diesem nicht allein nützlichen, sondern auch interessanten Studium beschäftigen, wenn man nicht von dem Vorurtheile eingenommen wäre, daß es auf die Gesundheit einen schädlichen Einfluß habe. Es ist auch nicht abzuleugnen, daß der Chemiker oft mit scharfen, der Gesundheit nachtheiligen Ausdünstungen zu thun hat; allein bei hinlänglicher Bekanntschaft damit, kann sich der behutsame Arbeiter schon davor sichern und die Schädlichkeiten abwenden. Wenn wir auf ältere Zeiten zurückgehen, so finden wir zwar mehrere Nachrichten, daß Viele bei dergleichen Beschäftigungen sehr litten, sich hartnäckige Krankheiten, und wohl gar den Tod zuzogen, untersucht man aber die Sache genauer, so liegt der Hauptgrund davon in der nicht genauen Bekanntschaft mit den zu bearbeitenden Stoffen, und in der zu großen Sorglosigkeit, die sie dabei anwandten. Vorzüglich aber haben die älteren alchymistischen Arbeiten dazu Veranlassung gegeben, weil man in denselben oft ganz zweckwidrige Dinge zusammenbrachte, die, wenn sie auch für sich nicht immer schädlich waren, doch schädlich wurden, wenn sie zusammenkamen. Dieser Schädlichkeit wegen, die bloß bei dem Chemiker aus Unkunde entstand, kam die ganze Chemie in den üblen Ruf, daß man über lang oder kurz das Leben beim Laboriren einbüßen müsse, indem die schädlichen Dämpfe unheilbare Brustkrankheiten erregten. Ob nun gleich die Furcht vor dieser Beschäftigung nicht selten übertrieben wird, so ist aller-

dings wahr, daß dabei einige Behutsamkeit nöthig ist, die vorzüglich denen, die sich mit dieser Wissenschaft zu beschäftigen anfangen, nicht genug empfohlen werden kann. Daher wird es nöthig seyn, auf die Schädlichkeit bei diesen Beschäftigungen mehr aufmerksam zu machen. Die erste Regel, worauf man dabei zu sehen hat, ist der Ort, wo dergleichen Arbeiten vorgenommen werden. Hat man es mit Kohlenfeuer zu thun, und beschäftiget man sich mit großen Arbeiten, so ist es nothwendig, dazu einen luftigen Ort zu wählen, oder diesen Arbeitsort doch so einzurichten, daß keine Ausdünstung sich lange daselbst aufhalten, sondern so geschwind als möglich fortgeschafft werden kann. Dieser Ort muß daher mit einem sehr guten Rauchfange versehen werden. Beschäftigt man sich mit kleinen Versuchen, wo man vielleicht nur mit Lampen arbeitet, so muß doch der Ort immer luftig gehalten werden; dabei ist aber nicht anzurathen, sich mit scharfen, sauren oder auch metallischen Ausdünstungen daselbst zu beschäftigen. Hat man mit größeren Arbeiten zu thun, wobei viel Feuer angewendet werden muß, so muß der Ort einen mit Steinen gepflasterten Fußboden haben. Dieser hält aber die Füße des Arbeiters zu kalt, wodurch er leicht an seiner Gesundheit Schaden leidet, wenn auch nicht gleich doch nach und nach; dieserhalb ist es anzurathen, daß man neben dem Arbeitshause oder Laboratorium noch ein kleines Zimmer habe, wo sich der Arbeiter aufhalten kann. Hat man nun für den Ort, wo chemische Prozesse vorgenommen werden sollen, gehörig gesorgt und Alles ist so eingerichtet worden, daß man, in Ansehung der Gesundheit, nichts mehr zu befürchten hat, so kann der Chemiker doch sehr oft durch die Einrichtung der Gefäße leiden.

Kennt er die Körper, die er zu behandeln hat, noch nicht genau, so können sehr oft Zersprengungen der Gefäße geschehen, wodurch der Arbeiter oft in die größte Gefahr gesetzt wird. Besonders hat man sich vor den ausfließenden elastischen Flüssigkeiten zu hüten, und daher alle Sorge zu tragen, daß man solche, wenn sie sich durch ein zweckmäßiges Abkühlen nicht verdicken und also aufgehalten werden können, lieber entweichen lasse, damit sie sich im Destillirgefäße nicht zu sehr anhäufen, die Gefäße zerschlagen und den Arbeiter in die größte Gefahr setzen, sich die Augen oder auf andere Art zu verletzen. Man hat bei solchen Zersprengungen mehrentheils gefunden, daß die Stücke vorwärts und weniger zur Seite hingeschleudert werden, deswegen ist es bei jeder Arbeit gut, immer zur Seite zu treten, wenn man eine Untersuchung über den Fortgang der Arbeit anzustellen hat. Der Ungeübte ist auch sehr oft geneigt, um den Feuersgrad zu untersuchen, die Gefäße anzugreifen, welches aber eine sehr üble Gewohnheit ist, hauptsächlich wenn man mit Glasgefäßen arbeitet, und man nicht immer darauf achtet, ob die Hand eine kältere Temperatur hat, als die Gefäße; tritt nun der letzte Fall ein, so hat man schon oft dadurch die Zersprengung der Gefäße bewirkt, theils zum Nachtheil des Arbeiters in Ansehung der Gefahr, theils auch in Ansehung des Verlustes, der ihm dadurch zugeführt wurde. Was die schädlichen Ausdünstungen anbetrifft, so hat sich der Scheidekünstler besonders vor den Ausdünstungen der concentrirten Mineralsäuren zu hüten. Jeder, der die Bereitung der concentrirten Salpetersäure unternommen hat, wird wissen, wie empfindlich die bei dem Ausleeren dergleichen Flüssigkeiten entweichende Dämpfe den

Lungen sind; auch hat die überoxidirte Salzsäure schon Manchem, der sie einathmete, eine sehr schädliche und höchst empfindliche Wirkung zugefügt. Westrumb sagt in einer seiner Schriften, daß er sich dadurch eine große Zerrüttung seiner Gesundheit zugezogen habe. Wie bekannt, ist das Feuer den Augen nicht zuträglich; daher leiden auch sehr davon die Feuerarbeiter, und dieser Beschwerlichkeit sind auch oft die Chemiker unterworfen, deshalb erfordert es auch hier einige Behutsamkeit. So sind den Lungen auch häufiger Schwefeldampf nicht zuträglich; so hat man sich auch vor den salpetersauren Dämpfen, welche bei der Bereitung des schweißtreibenden Spießglases und ähnlichen Arbeiten entweichen, ebenfalls zu hüten, eben so vor den Dämpfen, welche von der Bereitung des Höllensteins aufsteigen. Am schädlichsten sind aber von jeher die metallischen Ausdünstungen befunden worden; sie haben nicht selten Veranlassungen zu Lähmungen, Schlagflüssen, Schwindel, Blutspeien ꝛc. gegeben. Von dem Spießglasdampf will man immer sehr schädliche Wirkungen verspürt haben; diejenigen, welche sich mit der Bereitung des Spießglanzglases beschäftigen, sollen leicht schwindsüchtig werden, oder doch stark mit Schwindel behaftet seyn. Man will sogar tödliche Wirkungen von den Dämpfen des Spießglanzes wahrgenommen haben. Henkel sagt z. B. von zwei Personen, die das Spießglanz zu alchymistischen Arbeiten verwendeten und sich einschlossen, um ihre Arbeit geheim zu halten, durch die dabei entweichenden Spießglanzdämpfe von Engbrüstigkeit, Husten und Schwindsucht befallen wurden, die sich endlich mit dem Tode endigte. Etmüller sagt von sich selbst, daß er bei Bereitung des Spießglanzklissus,

wo ihm die Retorte zerbrochen, vier Wochen lang mit einem starken Husten befallen worden. Von den Dämpfen des Arseniks giebt es noch traurigere Beispiele. Otto Tachen wollte den Arsenik durch öfteres Sublimiren figiren, bei der Oeffnung der Gefäße bemerkte er einen eigenen angenehmen Geruch, kurz darauf empfand er beschwerliches Athem, Bluthusten, heftige Kolik und Verzuckungen. Er wurde zwar wieder hergestellt, hatte aber den ganzen Winter hindurch mit einem schleichenden Fieber zu kämpfen. Ein junger Mensch, der, nach Henkel, den Arsenik im Feuer in einem Tiegel behandelte, und der ihn durch Unvorsichtigkeit zerbrach, erhielt von den eingeschluckten Dämpfen, Engbrüstigkeit, Husten, Blutspeien, Lungensucht, und mußte ein Opfer dieser Arbeit werden. Eben so soll Mangold seinen Tod durch Arsenikdämpfe, die er oft einschluckte, beschleuniget haben. Es ist hinlänglich bekannt, daß die Queckſilberdämpfe nicht minder der Gesundheit sehr nachtheilig sind; sie verursachen Zittern der Glieder, Speichelfluß, Lähmungen ꝛc., wie man dieses sehr oft bei den Arbeitern bestätiget findet, die sich mit Vergolden und Versilbern beschäftigen. So bekannt diese Wirkung ist, so sorglos verfährt man doch oft damit. Ein angehender Naturforscher, der mit der Sache nicht hinlänglich bekannt war, unternahm im verschlossenen Zimmer das Abdampfen des Queckſilbers von einem Gold- oder Silberamalgam; verschiedene Thiere, besonders Vögel, die sich im Zimmer befanden, fielen todt zur Erde und er selbst war glücklich genug, noch mit einem blauen Auge davon zu kommen; daher kann man denjenigen, die sich mit der Bereitung des ätzenden Sublimats, des versüßten Queckſilbersublimats und ähnlichen Queckſilberpräparaten

zu beschäftigen haben, die Behutsamkeit nicht genug anempfehlen. — Von den Bleydämpfen ist es nicht minder bekannt, daß sie Lähmungen, starke Kolik und dieser ähnliche Zufälle verursachen. Für den jungen Pharmaceutiker muß hier noch erinnert werden, daß er, außer bei den vielen hierher gehörigen Arbeiten, durch häufiges Stehen und strenge Kälte, auch durch so mancherlei Ausdünstungen und schädlichen Staub leidet, worauf man ihn besonders aufmerksam machen muß, welches gewöhnlich von den Erfahrenern, die ihn in das Laboratorium und in die Waarenkammern führen nicht geschieht. Die große Menge stark riechender und ausduftender Dinge aus allen Reichen der Natur, in deren Gegenwart er sich befindet, können nur schädlich auf ihn einwirken, wenn er nicht mit Behutsamkeit dabei zu Werke geht. Man hat Beispiele, daß solche feine Gerüche den Tod bewirkt haben. Es ist bekannt, welchen schädlichen Eindruck mancherlei Blumen, als Violen, Rosen, Lilien ꝛc. auf denjenigen machen können, der in ihrer Nähe schläft. Nach Strabo sollen die Einwohner in Seba von der Einwirkung der Wohlgerüche umnebelt und dumm werden; eben so sind auch den Einwohnern Arabiens die Wohlgerüche lästig. Von den Gewürzinseln sollen sich die Gerüche einige Meilen weit verbreiten und den Seefahrenden Kopfschmerz und Schwindel verursachen. Baco macht ebenfalls auf die Gefahr solcher Menschen aufmerksam, die sich lange in Gewürzgewölben aufhalten müssen. Wie viele Personen, vorzüglich unter den Frauenzimmern, giebt es nicht, die von dem Geruche des Moschus, Ambras, Kamphers ꝛc. ohnmächtig werden, wie viel Einwirkung müssen nun nicht die tausenderlei Gerüche von Kräutern und Blumen

machen, die man in den Waarengewölben und auf den Böden der Pharmaceuten anhäuft und trocknet? — Von dem Staube, den man beim Pulvern auch bei aller Vorsicht oft nicht ganz vermeiden kann, hat man ebenfalls sehr nachtheilige Wirkungen gesehen; vorzüglich von dem Staube des Euphorbiums, des Spanischen Pfeffers, der weißen Nießwurz, der Jalappe, des Scamoniums, der Koloquinten, der Spanischen Fliegen ꝛc.; eben so ist auch die lange Behandlung des Opiums von schlimmen Folgen. Das Pflaster- und Salbenkochen hat dem Arbeiter oft Erbrechen und andere Beschwerden verursacht. Beim Stoßen oder Reiben des Bleyweißes, Auripigments, des Arseniks, der Silberglätte, des Schieferweißes ꝛc. verfährt man ebenfalls oft viel zu sorglos. Die jungen Chemiker und Pharmaceutiker müssen hier mit besonderer Behutsamkeit zu Werke gehen. Sie müssen den Ort, wo sie arbeiten, so viel als möglich luftig zu erhalten suchen und nicht vergessen, bei der Behandlung scharfer Dinge, sich den Mund und Nase zu verbinden.

Ramazzini, Abhandlung von den Krankheiten der Künstler und Handwerker, neu bearbeitet und vermehrt von Dr. Joh. Chr. Gottl. Ackermann, Stendal, 1780.

Taschenbuch für Scheidekünstler und Apotheker, für das Jahr 1796. Weimar, S. 112 u. f.

Scheidelatte, im Bergwerke, Stangen, welche in den Föderschüchten auf die Tonnenbretter angeschlagen werden, und dazu dienen, daß die Kübel im Hinein- und Herausfahren nicht an einander treffen können.

Scheidemann, ein ungewöhnliches Wort, welches für Scheiderichter, Hiob, 9, 33 vorkommt; s. Scheidemeister.

Scheidemauer, in der Baukunst, die innere Mauer

in einem Gebäude, welche ein Zimmer, oder Platz von einem andern absondert.

Scheidemehl, im Hüttenwerke, das klare Erz, welches in der Scheidebank von den geschiedenen Erzen abgeht.

Scheidemeister, in den Salzwerken, besonders in Halle, derjenige, welcher die Thalleute, wenn sie bei ihren Ergötzlichkeiten in Streit gerathen, vereiniget, und ihr Schiedsrichter ist.

Scheidemesser, beim Wundarzt, ein Messer, wodurch sich das verdorbene Fleisch in dem Grande von dem gesunden absondert.

Scheidemünze, kleine Geldsorten nach dem Reichsabschiede von 1559 geschlagen, welche kleiner. als Fünfkreuzerstücke, ganze Batzen oder Zweigroschenstücke sind, und in Pfennigen, Kreuzern, Sechspfennigstücken, Groschen ꝛc. bestehen. Nach Adelung sollen dazu die kleinen Münzen von dem Heller an, bis zu dem Doppelgroschen gehören; allein dies ist falsch, sie gehen nur bis zum Groschen und Batzen, was darüber ist, wird zu den groben Sorten gerechnet. Wie es scheint, so ist sie zur Ausgleichung im Handel und Wandel, zwischen Käufer und Verkäufer geschlagen worden. Die Scheidemünze besteht gewöhnlich aus Kupfer oder aus einer Mischung von Silber und Kupfer, welches Billon genannt wird. Es ist nicht gleichgültig, in welchem Verhältnisse die Masse von Münze aus edlem Metalle zu der Masse der Scheidemünze in einem Lande steht, wenn nämlich der Zweck, die Ausgleichung der in den Tauschverkehr gebrachten Werthe möglichst vollkommen erreicht werden soll. Als Merkmale, ob in dieser Hinsicht ein richtiges Verhältniß beobachtet worden, sind folgende Fälle zu betrachten: Sobald größere Zahlungen mittelst Scheidemünze geleistet

werden, oder sobald die Metallmünzen aus edlem Metalle im Verkehr eine Aufmünze (Agio) gegen Scheidemünze tragen, ist verhältnißmäßig zu viel Scheidemünze im Umlauf; sobald hingegen für Scheidemünze eine Aufmünze gezahlt wird, sobald schlechte Sorten und selbst falsche Scheidemünzen im Umlauf gesetzt werden, um nur die Verlegenheit bei kleinen Zahlungen abzuhelfen, ist zu wenig von dieser Münzgattung im Lande vorhanden. Der Metallwerth der Scheidemünze kann übrigens so unbedeutend seyn, daß er nicht einmal in Betracht kommt, und dennoch wird sie ihren Zweck, nämlich die Ausgleichung bei dem Verkehr im Kleinen, vollkommen erfüllen; denn während bei der Gold- und Silbermünze immer der Charakter einer Waare vorherrschend ist, so ist es bei der Scheidemünze immer der eines reinen Werthausgleichungsmittels; damit aber die letztere stets das gelte, was ihr Gepräge verspricht, sind den Regierungen folgende Vorsichtsmaaßregeln zu empfehlen: 1) Muß diese Münze so künstlich ausgeprägt seyn, daß sie nicht leicht, wenigstens nicht ohne kostspiele Werzeuge und Maschienen nachgemacht werden kann. 2) Muß sie nur auf die geringsten Beträge lauten; denn zur Ausgleichung größerer Werthe muß man Münzen aus edleren Metallen gebrauchen. 3) Darf keine größere Menge solcher Münze in Umlauf gebracht werden, als zum Bedürfniß im Innern des Landes erforderlich ist, damit aber dieses Bedürfniß erkannt und nicht überschritten werde, müssen 4) öffentliche Kassen vorhanden seyn, wo die Scheidemünze zu jeder Stunde und zwar nach ihrer vollen Geltung gegen Münze aus edlem Metalle ausgetauscht werden kann. 5) Dürfen nur die auf inländischen Münzstätten verfertigten und mit dem National-

gepräge versehene Scheidemünzen Kurs haben, dagegen muß allen fremden der Eingang ins Land versagt seyn, und ein genaues Augenmerk darauf verwendet werden, damit nicht sogenannte schlechte oder falsche Scheidemünze eingeschmugelt werde; so bald sich dergleichen im Verkehr zeigt, so muß solches durch die öffentlichen Blätter bekannt gemacht, und das Publikum auf die Merkmale, Kennzeichen oder Unterscheidungszeichen dieser falschen Scheidemünze aufmerksam gemacht und vor der fernern Annahme gewarnt werden. Bei Erfüllung dieser Bedingungen, hat das Publikum vom Umlaufe der Scheidemünze keine nachtheilige, wohl aber wohlthätige Folgen für den Nationalverkehr zu erwarten. In einem kleinen Staate würde man die Scheidemünze zum Theil entbehren können, in einem größeren dagegen, wo besonders in den Haupt- und Residenzstädten ein lebhafter Verkehr im Handel und Wandel Statt findet, ist sie zur Ausgleichung im Verkehr mit der ärmeren Volksklasse durchaus nothwendig, weil von letzterer eine Menge kleiner Dienste geleistet werden, die man nur mit dergleichen Münze vergüten kann; daher ist in großen Städten der Mangel an Scheidemünze weit fühlbarer, als selbst der größern aus edlem Metalle, weil die Dienstleistungen viel größer und häufiger, und dadurch der Verkehr weit lebhafter wird. Die Gewerbe würden bald in Stocken gerathen, wenn die Scheidemünze plötzlich verschwände; denn wir würden mit der Münze aus den edlen Metallen nicht ausreichen, wenigstens würden die unteren Klassen, die Arbeitenden, leiden, und durch diese würde auch eine Stockung in dem großen Verkehr oder im Handel und Wandel im Großen eintreten; daher muß jede Regierung für das

richtige Verhältniß dieser Münze, zu den großen Stücken oder klingendem Courante, sorgen. S. unter Münze, Th. 97, S. 993.

Real-Encyklopädie, 8r Bd., S. 698.

Scheidemünzfuß. Der 25 Gulden-Fuß ist im Westphälischen Kreise und den in der Nachbarschaft desselben liegenden Orten und Ländern mitunter, nicht immer, neben dem 24 Gulden- und Preußischem Courantfuße gangbar. Die Clln. Mark fein Silber wird hiernach zu $16\frac{2}{3}$ Rthlr. oder 25 Gulden berechnet; s. unter Münze und Münzwissenschaft, Th. 97, S. 352 u. f.

Scheidemünzthaler, eine Rechnungsmünze in der Grafschaft Mark; sie wird zu $51\frac{3}{7}$ Stüver oder $77\frac{1}{2}$ Kreuzer gerechnet.

Scheiden, ein regelmäßiges thätiges und ein Zeitwort der Mittelgattung. Was das Wort selbst anbetrifft, so muß man, nach Adelung, um die sämmtlichen dem Anscheine nach so sehr verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes und seiner Abkömmlinge begreiflich zu machen, bis auf den ersten Ursprung zurückgehen, da es, so wie alle Wörter eine unmittelbare Nachahmung eines gewissen Lautes ist, der aber mehreren ganz verschiedenen Handlungen zukommt. 1) Dem Sprechen, Reden, Urtheilen ꝛc., von welcher veralteten Bedeutung noch sehr viele Ueberreste vorhanden sind, wie aus unserem Bescheid, dem Zeitworte bescheiden, entscheiden ꝛc. erhellt. Bei dem Notker heißt ein Traumdeuter, Troum sceidere, und die Traumdeutung Troum sceith. — 2) Des Laufens, des Rennens, eine im Hochdeutschen gleichfalls veraltete Bedeutung, von welcher im Schwedischen noch Skede, und im Isländischen Skeith, den Lauf, die Reise, bedeutet. Skeida war im Schwedischen ehemals auf der

Rennbahn laufen. Unser schießen, Niedersächsisch scheten, ist genau damit verwandt, und nur das Intensivum davon. — 3) Des Scheidens, Spaltens, Theilens, Zerbrechens ꝛc., in welcher es ehedem für spalten gebraucht wurde, welche Bedeutung noch in unserm Scheit übrig ist. Das Griechische σχίζω und Lateinische scindo, scidi sind genau damit verwandt, so wie unser scheitern, welches das Frequentativum oder Intensivum davon ist. Auch soll schaden dahin gehören. Von dieser letzteren Bedeutung stammen zunächst die noch heutigen Arten des Gebrauches dieses Zeitwortes ab. Es ist aber

I. Ein Neutrum, welches mit dem Hülfsworte seyn verbunden wird, sich auf lange oder doch geraume Zeit von Jemandem entfernen, eine Bedeutung, welche in dem gemeinen Sprachgebrauche zu veralten anfängt und von den Dichtern noch am häufigsten gebraucht wird. Der Engel schied von ihr, Luc. 1, 38. Da er sie segnete schied er von ihnen, Luc. 24, 51. Darnach schied Paulus von Athen, Apostelg. 18, 1. Aus diesem Leben scheiden, von hinnen scheiden, zwei noch in der feierlichen Schreibart für sterben übliche Ausdrücke, s. Verscheiden. Man kann diese Bedeutung füglich als eine Figur der folgenden des Trennens, Absonderns ansehen; allein sie kann auch von der vorhin gedachten veralteten Bedeutung des Laufens abstammen, wovon der Begriff der Entfernung gleichfalls eine Figur seyn kann. Noch ein anderer neutraler Gebrauch, welcher einmal in Luther's Bibel vorkommt, ist jetzt im Hochdeutschen ungewöhnlich, das Loos scheidet zwischen den Mächtigen, Sprichw. 18, 18, wo es für entscheiden

zu stehen scheint und dann zu der oben erwähnten ersten Bedeutung gehören würde.

II. Ein Activum, zwei Dinge oder die Theile eines Dinges dem Raume nach von einander entfernen, da dieses auf verschiedene Art geschehen kann, so wird dieses Zeitwort auch in mehreren Fällen gebraucht 1) durch gewaltsame Trennung des Zusammenhanges, eine jetzt veraltete Bedeutung, in welcher es aber ehedem für ‚scheiden', spalten ꝛc. üblich gewesen seyn muß, welche Handlungen es durch Nachahmung des damit verbundenen Schalles ausgedruckt hat. Das alte Lateinische scido für scindo, wovon noch das Perfectum scidi abstammt, das Griechische σχίζω und unser scheiden selbst sind damit verwandt. Es scheint auch, daß ehemals ein Intensivum scheiten gangbar gewesen seyn muß, wovon noch Scheit und das Frequentativum oder neue Intensivum scheitern übrig sind. 2) In jetzt gewöhnlicherem Verstande scheidet man jetzt (1) Was einem andern Dinge örtlich oder räumlich nahe ist. (a) Durch örtliche Entfernung, dahin gehört besonders das Reciprokum sich scheiden, wenn sich zwei Personen auf geraume Zeit, oder in einem weiten Raume von einander entfernen, wo es zunächst von dem vorigen Neutrum abzustammen scheint. Freunde scheiden sich, wenn sie von einander reisen. Wir müssen uns scheiden. S. Abschied. In einigen wenigen Fällen auch als ein thätiges Zeitwort, wohin auch der figürliche Gebrauch gehört: eure Untugenden scheiden euch und euren Gott von einander, Es. 59, 2. — b) Durch Setzung einer Gränze, Bestimmung der Schranken, nur noch zuweilen. Wie der Herr Egypten und Israel scheidet, 2. Mos. 11, 7. Hier scheidet sich

das Land, hier hat es seine Gränzen. Die Alpen scheiden Italien von Deutschland. Lichter an der Feste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht, 1. Mos. 1, 14. Die Wand scheidet ein Zimmer von dem andern. — (2) Was mit einem andern Dinge verbunden ist, wo es nur noch im figürlichen Verstande gebraucht wird. Was Gott zusammenfügt, soll der Mensch nicht scheiden. Matth. 19, 8. Der Tod muß mich und dich scheiden, Ruth 1, 17. Da nun Loth sich von Abraham geschieden hatte, 1. Mos. 13, 14; wo zugleich die örtliche Entfernung mit eintritt. Zwei Eheleute von einander scheiden, die eheliche Verbindung zwischen ihnen aufheben. Ein Ehepaar von Tisch und Bett scheiden. Daher die Ehescheidung. Zwei Kaufleute scheiden sich, wenn sie vorher gemeinschaftlichen Handel getrieben haben und sich dann auseinandersetzen, diese Verbindung aufheben. Wir sind geschiedene Leute. Wenn sich Leib und Sele scheidet. — 3) Was nur eine und eben dieselbe Masse ausmacht. (a) Durch bloße Trennung des Zusammenhanges, nur noch in einigen Fällen für trennen. Die dicken Wolken scheiden sich, daß es hell werde, Hiob 37, 11. Die Milch scheidt sich, sagt man in vielen Gegenden, wenn sie gerinnt, wofür man in andern das Intensivum sich schütten braucht. (b) Durch Trennung und Absonderung der fremdartigen Theile, in welchem Verstande es am häufigsten gebraucht wird, da man denn das scheidet, was vermischt war, welches wieder auf mancherlei Art geschehen kann. Gott scheidet (schied) das Licht von der Finsterniß, 1. Mos. 1, 4. 18. In dem Bergbaue wird das Erz geschieden,

wenn das gute Erz mit dem Hammer von dem tauben Gesteine oder geringhaltigem Erze abgeschlagen wird. Das Gold von dem Silber, das Bley von dem Kupfer scheiden, sowohl durch Schmelzung, als auch durch Scheidewasser oder andere Auflösungsmittel; s. weiter unten. — (c) Durch Theilung in mehrere Theile, eine veraltete Bedeutung. Du sollst die Gränze deines Landes in drei Kreise scheiden, 5. Mos. 19, 3. Man sagt auch noch: hier scheidet sich der Weg, wo aber zugleich der Begriff der räumlichen Entfernung mit eintritt. S. Scheideweg und Wegescheiden. — (4) Was vorher nur einen und eben denselben Haufen, eine und eben dieselbe Menge ausmachte, von fremdartigen mit einander vermischten Dingen. Die Schafe von den Böcken scheiden, Matth. 25, 32. Das Gute von dem Bösen scheiden. — (2) Was verworren war, eine im Hochdeutschen gleichfalls veraltete Bedeutung, in welcher man im Niedersächsischen noch im figürlichen Verstande sagt, einen Streit scheiden, für entscheiden. Das Recht soll uns scheiden, s. Schiedsrichter. So hat man auch die Scheidung in den thätigen Bedeutungen, dagegen das Hauptwort von dem Neutrum und Reciprokum, oder von dem Zeitworte der Mittelgattung, und dem rückwirkenden Zeitworte das Scheiden heißt.

In sprachforschlicher Hinsicht gebraucht Luther dieses Zeitwort einige Male regulär. Da scheidete Gott das Licht von der Finsterniß, 1. Mos. 1, 4. Also scheidet sich ein Bruder von dem andern, Kap. 13, 11. Da scheidete Jakob die Lämmer, Kap. 30, 4. Stosch leitet daraus die Regel her, daß dieses

Zeitwort, wenn es im eigentlichen Verstande von körperlichen Dingen gebraucht wird, regulär, im figürlichen Verstande aber irregulär abgewandelt werde; allein diese Regel ist sowohl wieder die Analogie, als auch wider den Gebrauch. Luther selbst beobachtet sie nicht. Da nun Loth sich von Abraham geschieden hatte, Mos. 13, 14; in welchem Verstande er doch V. 11. scheidete gebraucht hatte. Mit mehrerem Rechte könnte man behaupten, daß das Activum oder thätige Zeitwort regulär, das Neutrum oder Zeitwort der Mittelgattung aber irregulär gehe, welches bei mehreren andern Zeitwörtern Statt findet. Der Gebrauch ist aber auch dawider; denn im Hochdeutschen wird dieses ganze Zeitwort durchgängig irregulär abgewandelt. Uebrigens kommt schon beim Kero keskeidan für unterscheiden vor. Unser einfaches scheiden lautet bei dem Ulphilas skaidan, bei dem Ottfried skeiden und Sciadan, von welcher letzteren, jetzt veralteten Form sowohl unser schied, geschieden, als auch die Ableitungen Abschied, Unterschied, Schiedrichter ꝛc. übrig sind. Im Niedersächsischen scheden, und mit der dieser Mundart gewöhnlichen Ausstoßung des d scheën, im Angelsächsischen scadan, sceaden. Im Lettischen ist skaitan, ich lese aus, wähle.

Scheiden, in den Berg- und Hüttenwerken, eine Arbeit, welche man mit der Hand und durch den Scheidehammer oder Fäustel verrichtet, die auch die Handscheidung der Erze oder das Erzscheiden genannt wird. Dieses besteht nicht bloß in einem Zerstufen des derben oder reichhaltigen Erzes zu Stücken von der Größe welscher Nüsse, sondern auch in dem Loshauen der tauben Bergarten, die beim Schmelzen und Ausbringen des Metalles Mühe und Kosten ohne Noth ver-

mehren würden. Sie geschieht mit einer Art von Hammer, Scheidehammer, s. oben, S. 553, auf der Scheidebank über einer steinernen oder eisernen Platte. Um leichteres und schwereres Kleinerz von einander zu scheiden, dient auch das von Alters her übliche Siebwachsen oder durchs Sieb setzen.

Scheiden, Separatio, Fr. Depart. Englisch Parting. Ital. Spartimento. Die Scheidung ist in der Chemie oder Scheidekunst eine Operation, vermöge welcher man Körper von einander trennt, sie in ihre Bestandtheile zerlegt. Die Absonderung heterogener Stoffe aus einer bestehenden Vereinigung wird chemische Scheidung, chemische Zerlegung, genant. Die Bestandtheile dieser Vereinigung sind sowohl dem Körper, aus dem sie geschieden worden, ganz unähnlich, als auch unter sich selbst ganz verschieden. Dagegen geschieht die mechanische Scheidung oder Absonderung durch das Auspressen, Durchseihen, Abgießen oder Abschäumen. Man sehe diese Artikel in der Encyklopädie. Die letztere ist also nicht eine Zerlegung, sondern nur eine Absonderung des Feinen vom Groben, des Fetten vom Magern, des Reinen vom Unreinen, des Dicken vom Dünnen ꝛc. Die erstere, oder die chemische Scheidung findet Statt, wenn man den Zinnober in Queckſilber und Schwefel zerlegt, wo er dann in seine Bestandtheile zerlegt wird; denn der Queckſilber und Schwefel sind nicht nur untereinander sehr verschieden, sondern auch jeder Theil besonders genommen hat mit dem Zinnober selbst keine Aehnlichkeit. Man sehe hierüber den Artikel Zerlegung der Körper, in Z nach. — Besonders nennt man aber Scheidung diejenige Operation, vermöge welcher man Gold und Silber von

einander scheidet oder absondert. Da diese beiden Metalle der Wirkung des Feuers und des Bleyes, eines so gut, wie das andere, widerstehen, so muß man, wie leicht zu erachten ist, wenn man diese beiden Metalle von einander trennen will, zu andern Mitteln seine Zuflucht nehmen, oder dabei anders operiren. Diese Scheidung würde gar nicht bewirkt werden können, wenn das Silber allen denjenigen Auflösungsmitteln widerstände, welche keine Wirkung auf das Gold haben; so verhält sich aber die Sache anders; denn die Salpetersäure, Salzsäure und der Schwefel, welche das Gold nicht auflösen können, greifen dagegen das Silber mit Leichtigkeit an; sie sind also diejenigen Mittel, um das Silber von dem Golde zu scheiden. Die Scheidung vermittelst der Salpetersäure ist die bequemste und folglich auch die gewöhnlichste. Man bedient sich derselben sowohl bei den Goldarbeiten, als auch in Münzen; dieserhalb nennt man diese Arbeit auch schlechtweg die Scheidung. Die Scheidung vermittelst der Salzsäure kann nur durchs Cementiren geschehen, und ist unter dem Namen des concentrirten Scheidens bekannt. Die Scheidung durch den Schwefel wird durch die Schmelzung verrichtet, welches die Chemisten den trocknen Weg nennen; sie führt daher den Namen trockne Scheidung; s. unter Gold, Th. 19, S. 335 u. f.

Scheiden, Register der Flügelmacher, s. unter Flügelmacher, im Supplement.

—, im Mühlenbau, die Sprossen an einem Windmühlflügel.

—, Kerben, beim Orgelbauer, s. unter Orgel, Th. 105.

—, beim Tuchmacher, der untere bewegliche Quer-

riegel bei einem Tuchrahmen, s. unter Tuchmacher.

Scheiden, Solenes, ein Conchyliengeschlecht, s. Scheidemuschel.

Scheidenkäfer, Curculio vagina, eine Art Rüsselkäfer.

Scheidenmuschel, Solenes, Conchae cultriformes; Vaginae; Fr. Solens, Manches de Couteau, Couteliers; Holl. Scheeden, Gent Doubletten, Orgelpypen. Linné, bei dem dieses Geschlecht in das zwölfte der Muscheln oder Conchylien gehört, giebt von diesem Muschelgeschlechte folgende Geschlechtskennzeichen an. Animal Ascidia. Testa bivalvis, oblonga, utroque latere hians. Cardo dens subulatus reflexus, saepe duplex, non insertus testae oppositae; margo lateralis obsoletior.

Das Thier ist eine Ascidia. Die Muschel besteht aus zwei Schalen, ist länglich und klafft auf beiden Seiten. Das Schloß besteht aus einem pfriemenförmigen Zahne, der etwas gebogen ist, oft verdoppelt erscheint, und in kein Grübchen der entgegengesetzten Schale paßt; der Seitenrand ist etwas schwer zu unterscheiden. Aus diesen hier angeführten Kennzeichen sind die Muscheln dieses Geschlechtes, das eben nicht viele Gattungen aufweisen kann, kenntlich genug; denn obgleich sie in ihrem Bau verschieden sind, so haben sie doch darin, daß ihre Schale auf beiden Seiten klafft oder sich öffnet, und daß sie nur einen gekrümmten Zahn haben, Unterscheidungszeichen genug. Manche haben jedoch zwei Zähne, andere zugleich Nebenzähne, und noch andere haben beim Schlosse einen länglichen breiten Wulst. Neuere Naturforscher führen an, daß ihre Schale walzenförmig oder doch wenigstens von gleicher Dicke sei. Das Thier soll

an einem Ende einen walzenförmigen Fuß verlängern, welcher dazu dient, dasselbe zu stützen oder es in den Sand zu vergraben, wo es gewöhnlich versteckt liegt. An dem andern Ende geht eine kurze Röhre hervor, welche die beiden Röhren für den After und die Respirationswerkzeuge enthält. Es giebt Scheidenmuscheln, bei welchen das Gelenk in der Mitte der Länge der Klappen liegt, welches die größten sind. Schröder bemerkt, Das ächte Dubletten bei den mehrsten Gattungen dieses Geschlechts eine wahre Seltenheit sind, weil die Schalen nur locker zusammen hangen und daher auch leicht aus einander fallen.

1) Die Scheide, die Orgelpfeife, Solen vagina, testa lineari recta; extremitate altera marginata, cardinibus unidentatis. Linn. XII, pag. 113, Spec. 33. Fr. Manche de Couteau; Holl. Orgelpypen. Lister. Hist. Conchyl. tab. 409, fig. 255, tab. 410, fig. 256 etc. Bonanni Recreat. Class. II. fig. 56. Rumph Amboin. Raritätenk. tab. 45. fig. M. Gualtieri Ind. Testar. tab. 95, fig. C D E. Argenville Conchyl. tab. 24, fig. K M M. Argenville Zoomorphose, tab. 6, fig. G H. Lesser Testaceotheol. fig. 120. Knorr Vergnüg. Th. I. tab. 28, fig. 8. Müller, Linneisches Natursystem, Th. VI. tab. 11, fig. 1. Chemnitz Conchyl. Th. VI, S. 36.

Die Schalen der Scheide oder der Orgelpfeife sind ganz gerade, an der einen Seite gesäumt, und das Schloß hat an jeder Schale einen einzigen Zahn. Diese Scheidemuschel kann eine Breite von 6 bis 7 Zoll erhalten, und hat nur eine Länge von einem Zolle. Jede einzelne Schale ist rinnenartig, beide zusammengelegt sind nicht zu stark gewölbt, und die Scheide selbst ist ganz gerade, der-

gestalt, daß der Durchmesser der Länge an der einen Seite eben so groß, als an der andern ist. An beiden Enden steht die Schale offen und an dem Ende, wo der Zahn des Schlosses ist, ist die Schale gesäumt. Dieser einzelne Zahn, der ziemlich stark, doch an der einen Schale etwas stärker, als an der andern ist, ist zugleich das sichere Kennzeichen, daß diese Scheidenmuschel von der folgenden unterscheidet. Von innen hat die Schale ein schlechtes oder lieber gar kein Perlmutter, von aussen hat sie aber ein grauliches Oberkleid und unter demselben einen doppelten spitzwinklichten Triangel, davon der eine durch Querstreifen, der andere aber durch bogenförmige Bänder schattirt wird. Dieser doppelte Triangel fällt bei einigen Exemplaren ins Röthliche, bei andern ins Bläuliche, und noch bei andern ins Purpurfarbige. Nach Linné sollen sie im Europäischen und Indischen Meere angetroffen werden; man findet sie auch sowohl in den Europäischen, als auch in den Ost- und Westindischen Meeren. Sie sind nicht selten.

2) Die Messerscheide, die Messerschale, das Messerheft, Solen Siliquia, testa lineari recta, cardine altero bidentato. Linn. XII, p. 1113, Spec. 34. Holl. Messehecht. Lister. Hist. Animal. Tab. 5, Fig. 37. Knorr Vergnüg. Th. VI, Tab. 7, Fig. 1. Chemnitz Conchyl. Th. VI, Tab. 4, Fig. 24 u. Fig. d.

Die Schalen der Messerscheide sind ganz gerade und das Schloß hat in der einen Schale zwei Zähne, in der andern folglich nur einen, und dieser legt sich in die beiden Zähne der andern Schale genau ein. Indessen hat die Schale mit zwei Zähnen an der verlängerten Scheide noch einen spitzigen Seitenzahn. Diese zwei Zähne sind ein

hinlängliches Unterscheidungszeichen von der vorhergehenden, mit welcher sie, wie Linné selbst eingesteht, und man nicht läugnen kann, die größte Aehnlichkeit hat. Schröter besitzt ein Exemplar aus Ostindien, welches eine überaus dünne Schale hat; der eine Triangel der äusseren Schale ist mit rosenrothen halbmondförmigen Bändern gemalt, der andere aber geht aus dem Rothen in das Graue über. Man hat eine Abänderung von dieser Messerscheide, welche ungleich größer ist. Die Schale ist stärker, etwas gekrümmt, und daher könnte sie nach Schröter auch eine Abänderung von der folgenden Gattung seyn. Die eine Schale hat zwei Zähne und auch zwei Seitenzähne, die andere aber einen Haupt- und einen Seitenzahn. Ihre Farbe geht aus dem Schwarzbraunen in das Gelbliche über, der mit Bogenstreifen besetzte Triangel geht, besonders wenn die Schale etwas abgeschliffen ist, ganz sanft in das Röthliche über. Schröter's größtes Beispiel ist 8 Zoll breit und $1\frac{1}{4}$ Zoll lang. Man findet sie in Norwegen und an den Ferröischen Eylanden. Sie sind gemeiner, als die vorige Abänderung.

3) Der Ungarische Säbel, die gekrümmte Scheidenmuschel, die Erbsenschoote. Solen ensis, testa lineari subarcuata, cardine altero bidentato. Fr. Manche de couteau courbe; Sabre Hongrois; Holl. Suiker-Peultje. Lister Hist. Conchyl. Tab. 411, Fig. 257. Argenville Conchyl. Fig. L; Chemnitz Conchyl. Th. VI. Tab. 4, Fig. 30 u. e.

Der Ungarische Säbel ist überaus breit und kurz, etwas gekrümmt und hat am Schlosse der einen Schale zwei Zähne. Nach Linné soll auch die Schale an beiden Enden abgerundet, kleiner und mehr gekrümmt, als die vorhergehende seyn,

indessen soll diese Scheidemuschel, nach Schröter, eine ansehnliche Größe erlangen, jedoch ist sie im Verhältniß ihrer Breite zu ihrer Länge kürzer, als die vorigen Gattungen. An beiden Enden ist sie nach Linnè's Forderung abgerundet. Die eine Schale hat zwei Zähne, welche in ein triangelförmiges Grübchen der andern Schale paßt, und nun folgt in jeder Schale ein langer rinnförmiger Seitenzahn, der, wenn beide Schalen geschlossen sind, in einandergreift. Diese Beschaffenheit des Schlosses und die Krümmung des Körpers unterscheiden diese seltne Muschel von den beiden vorhergehenden. Man findet den Ungarischen Säbel nach Linné in dem Mittelländischen und Englischen Meere; aber auch an der Holländischen Küste und in Frankreich.

4) Die Saubohne oder Pferdebohne, Solen legumen, testo lineari—ovali recta, cardinibus bidentatis, alterius bifido. Linn. XII. p. 1114. Spec. 36. Holl. Boereboon. Lister Hist. Conchyl. Tab. 420, Fig. 264. Chemnitz Conchyl. Th. VI, Tab. 5, Fig. 32, 33, 34. Adanson Hist. du Seneg. Tab. 19, Fig. 3. Gualtieri Ind. Testar. Tab. 91, Fig. A. Klein Method. Tab. 11, Fig. 66. Von Born Mus. Caes. Vind. Testac. Tab. 2, Fig. 1, 2.

Die Pferdebohne ist breit und kurz, jedoch oval und gerade, das Schloß hat in jeder Schale zwei Zähne, darunter der eine gespalten ist. Nach Linné ist sie nicht so breit, als die vorhergehende, und das Schloß steht nach dem Mittelpunkte zu und nicht an dem Ende der Schalen, wie bei den vorhergehenden. Das Schloß ist von Linné genau beschrieben worden, da, wo sich das Schloß endiget, gewahrt man den Anfang zu einer Queerrippe, die aber nur einen Theil der Schale trifft.

Die äussere Zeichnung ist den vorhergehenden gleich. Derjenige Triangel, der bogenförmige Streifen hat, ist bläulich, das Epiderm aber ist gelblich. Wenn man ihre Breite zu 3 Zoll annimmt, so ist die Länge nicht ganz $\frac{3}{4}$ Zoll. Nach Linné findet man sie im Mittelländischen Meere und bei dem an Conchylien so reichen Algier. Adanson fand sie auf Senegal und Chemitz sagt, daß man sie an der Afrikanischen Küste und beim Ausflusse des Nigerstroms finde. Sie ist sehr selten.

5) Das Messer, das Polnische Messer, die Bohnenhülse. Solen cultellus, testa ovali oblonga subarcuata, Linn. XII. p. 1114. Spec. 37, Fr. Couteau Polonois; Gousse de Feve. Holl. Kleurige Meesschecht. Rumph Amboin. Raritätenk. Tab. 95, Fig F. Gualtieri Ind. testar Tab. 90, Fig. E. Lesser Testaceotheol. Fig. 126. Chemnitz Conchyl., Th. VI. Tab. 5, Fig. 36, 37.

Das Messer hat eine ovale längliche und etwas gekrümmte Schaale. Die Zähne des Schlosses sind nach Linné wie an den ersten drei Gattungen beschaffen, aber die Schwiele an der Seite soll der ersten Gattung gleich seyn. Nach Chemnitz ist die dünne zerbrechliche Schale etwas bogenförmig, die beiden Enden sind abgerundet, offen, und schneidend scharf. Die eine Schale hat nur einen einzigen Zahn, die andere hat derselben zwei, beide haben einen kleinen Wulst, der sich in einen spitzigen Zahn endiget. Der Grund ist schmutzig weiß, mit rothbraunen und violetten größeren und kleineren Flecken bestreut. Diese Zeichnung ist auch im Innern sichtbar; das Epiderm ist gelblich. Sie wird ungefähr 2 Zoll 3 Linien breit, und

8 Linien lang. Sie wohnt im Sande bei Amboina und Tranquebar.

6) Der violettblaue Sonnenstrahl mit weißen Streifen, die blaue Strahlscheide, Solen radiatus, testa ovali recta laevi. costa transversali adnata depressa. Linn. XII. p. 1114 Spec. 28; Fr. Soleil levant, le rayon du Soleil de couleur pourperine; la Telline violette avec quatre zones blanchatres; Holl. Blauwe Zonnestraal, de groote Tourde Bra. Lister Hist Conchyl. Tab. 422, Fig. 266. Rumph Amboin. Raritätenk. Tab. 45, Fig. E. Gualtieri Index. Testar. Tab. 91. Fig. B. Argenville Conchyl. Tab. 22, Fig. P. Knorr Deliciae, Tab. B. III, Fig. 9. Dessen Vergnügen, Th. 1, Tab. 6, Fig. 5. Chemnitz Conchyl. Th. VI. Tab. 5, Fig. 38, 39. 40.

Der violetblaue gestrahlte Solen hat eine in gerader Linie fortlaufende, ovale, glatte Schale, und eine vom Schloß herablaufende und mit dem Schlosse vereinigte platte Rippe. Nach Linné soll er im Asiatischen Meere wohnen und auf blauem Grunde vier weiße Strahlen haben. Eben diese Rippe, die inwendig gerade unter den vierten Strahl an der Schloßseite liegt, ziemlich stark, platt, schneeweiß gefärbt ist, und fast durch die ganze Schale hindurch geht, und die weißen Strahlen auf blauem Grunde, deren gemeiniglich vier, an seltenen Abänderungen aber nur zwei sind, machen diesen Solen kenntlich genug. Es ist daher hier nur anzumerken, daß der Bau der Schalen völlig einer breiten Telline gleichen, daß die Schalen sehr dünn und zerbrechlich sind, und auf beiden Seiten Schneiden haben. Man findet sie nach Linné im Asiatischen Meere, in Indien, auf

Amboina und an der Tranquebarischen Küste. Sie sind nicht selten.

7) Die rosenrothe Strahlscheide, der rosenrothe Sonnenstrahl, die Pelorische Gienmuschel, Solen strigilatus, testa ovali oblique striata. Linn. XII. p. 1115, Spec. 39. Fr. Telline beante de couleur de Rose, a stries obliques; Holländ. Roodachtige Zonnestraal. Lister Hist. Conchyl. Tab. 416, Fig. 260. Bonanni Recreat. Class. II, Fig. 77. Bonanni Mus. Kircher. Class. II, Fig. 76. Rumph Amboin. Raritätenk. Tab. 45. Fig. N. Gualtieri Ind. Testar. Tab. 91, Fig. C. Knorr, Vergnügen, Th. VI. Tab. 5, Fig. 4. Murray Fund. testac. Tab. 2, Fig. 7. Chemnitz Conchyl. Th. VI. Tab. 6, Fig. 41, 42. Adanson Hist. du Seneg. Tab. 19, Fig. 2.

Der rosenrothe Sonnenstrahl hat eine ovalgebaute schräg gestreifte Schale. Linnè sagt: er wohnt in dem mittelländischen Meere und hat auf incarnatrothem Grunde zwei weiße Strahlen, das Schloß hat einen zurückgebogenen zarten Zahn, und der Schloßrand ragt etwas hervor. Diese Muschel, ob sie gleich seltener, als die vorhergehende ist, kann doch an ihrem Bau nach Linné's angegebenen Kennzeichen leicht erkannt werden. Die ziemlich starke Schale hat den Bau einer breiten Telline, so wie die vorhergehende, sie ist bauchicht, klafft auf beiden Seiten stark, und hat auf einer, an und für sich selbst rauhen, Schale schräge, etwas bogenförmige Streifen. Gemeiniglich ist ihre Farbe roth mit zwei weißen Strahlen im Mittelpunkte der Schale, doch versichert Chemnitz, daß er ganz weiße unausgebleichte Beispiele besitze, man findet sie an den Sicilianischen Ufern, unweit des Pelorischen Berges, im ganzen Mittelländischen

Meere, an der Portugiesischen und westlichen Afrikanischen Küste, in Ostindien, besonders an der Nicobarischen Küste.

Abänderungen dieser Conchylie finden sich in Lister Hist. Conchyl. tab. 421. fig. 265; Bonanni Recreat. Class. III, fig. 353; desselben Mus. Kircher. Class. II, fig. 107. Klein Method. tab. 11, fig. 68. Chemnitz Conchyl. Th. VI, tab. 6, fig. 43, 44. Adanson Hist. du Seneg. tab. 19, fig. 1. Diese Abänderungen unterscheiden sich vorzüglich durch den Mangel der rothen Farbe und der weißen Strahlen, und durch die stärkeren Querstreifen. Ihre Farbe ist weiß und das Vaterland Ostindien.

8) Der Entenschnabel, die Laterne, Solen anatinus, testa ovata membranacea inflata pilosa, cardinis costa falcata. Linn. XII, pag. 1115. Spec. 40. Franz. Telline papyracée; la Lanterne. Holl. Ende bekken, Altoos ligtende Lantaarn; Altoos duur ende Gaaper. Rumph Amboin. Raritätenk. tab. 45. fig. O. Argenville Conchyl. tab. 22, fig. R. von Born Mus. Caes. Vind. Test. p. 23. Chemnitz Conchyl. Th. VI, tab. 6. fig. 46. 47. 48.

Der Entenschnabel hat eine eyförmige dünne aufgeblasene haarige Schale, und an der Seite des Schlosses eine sichelförmige Rippe. Nach Linné wohnt er im Asiatischen Meere im Sande, und hat eine durchsichtige weiße und fast pergament ähnliche Schale. Diese seltene Muschel ist auf der einen Seite abgerundet, und hier fest verschlossen, auf der andern Seite aber schnabelförmig, auch klafft sie daselbst. Der abgerundete Theil ist aufgeblasen und die weiße Schale ist so dünn, wie feines Papier. Der Zahn in jeder Schale gleicht einem Ohrlöffel und an demselben

liegt in der Schale selbst eine sichelförmige gekrümmte Rippe. Man findet diese Muschel auf Amboina und am Nicobarschen Meerstrande; allein in guten Dubletten in den Kabinetten sehr selten.

9) Die aufgeblasene kammartige Scheidemuschel, der runde aufgeblasene Solen, Solen bullatus, testa subrotunda inflata substriata, antice crenato-hiante. Linn. XII. p. 1115. Spec. 41. Lister Hist. Conchyl. Tab. 342, Fig. 179. Rumph Amboin. Raritätenk. Tab. 44, Fig. N. Gualtieri Ind. Testar. Tab. 85, Fig. H. Chemnitz Conchyl. Th. VI, Tab. 6, Fig. 49, 50.

Der runde aufgeblase Solen, hat eine abgerundete aufgeblasene schwachgestreifte Schale, welche vorn Einkerbungen hat und klafft. Der Wohnort dieser Muschel ist nach Linné nicht bekannt. Das Schloß hat nur einen einzigen Zahn, die Seitenzähne aber sind entfernt und glatt; sie schließen indessen in den entgegengesetzten Schalen in Gruben ein. Die Schale ist nicht sehr stark und daher gegen das Licht durchsichtig, sie ist mehr rund, als oval, und mit vielen die Länge herablaufenden Streifen versehen. Sie hat auf weißem Grunde häufiger oder sparsamer größere oder kleinere dunkelrothe Flecken oder Wolken. Man findet wahre Dubletten selten. Man soll sie im Westindischen Meere, besonders bei der Insel Curassao und bei der Küste Guinea finden; auch in Ostindien auf Amboina.

10) Der kleine dornichte Solen, Solen minutus testa ovali, valvularum angulis utrisque serratis. Linn. XII. p. 1115, Spec. 42. Lister Hist. Conchyl. tab. 426, fig. 267. Spengler Catal. raison. tab. 6, fig. 6, 7, 8.

Chemnitz Conchylienk. Th. VI, tab. 6, fig. 51, 52. Diese Conchylie, ist unter Muschel, Th. 98, S. 245, 246. hinlänglich beschrieben worden. Sie öffnet sich nur auf der einen Seite. Man findet sie zwischen den See- und Korallengewächsen bei Island, Grönland und Norwegen.

11) Der grüne Solen, die grüne Scheidemuschel, Solen virens, testa ovato oblonga, umbonibus tumidis. Linn. XII, p. 1115. Spec. 43. Diese Scheidenmuschel hat eine eyförmig länglich gebaute Schale, die in der Gegend der Schnäbel aufgeblasen ist. Nach Linné soll man dieselbe in Java antreffen; sie ist ungleichschalig, eyförmig länglicht gebaut; in der Gegend der Schnäbel ist sie aufgeblasen, weiß, von außen grünlich und sehr zerbrechlich, durchsichtig und hat fast den Bau der Malermuschel, Mia pictorum, s. unter Muschel, Th. 98, S. 233. Sie klafft oder öffnet sich nur ein wenig an der Spitze. Die eine Schale hat zwei nahe bei einander stehende Zähne, die der andern Schale gänzlich mangeln; ausserdem hat jede Schale eine Schwiele, die man sich auch als einen Zahn denken kann.

12) Der Zweistrahl, der violettfarbige Sonnenstrahl, Solen diphos, testa ovali recta laevi nymphis prominentibus. Linn. Mantissa II. p. 544. Fr. Telline violette. Valentyn Abhandl. Tab. 13, Fig. 5. Chemnitz Conchyl. Th. VI. Tab. 7, Fig. 53, 54.

Der Zweistrahl hat eine ovale, gerade, platte, mit hervorragenden Nymphen versehene Schale. Nach Linné soll dieser Solen eine sehr große Aehnlichkeit mit Solen radiatus, eine blaue Schale, aber auch zwei weiße Strahlen und inwendig keine Rippe haben. Dieses ist nach Schröter auch der Fall, nur liegt über der blauen

äussern Schale ein grünlicher Ueberzug; man gewahrt auf der Schale viele feine Strahlen, jedoch etwas unkenntlich, nur zwei, die vorne schräg herablaufen, sind breit und kenntlich, auch dann noch, wenn der grüne Ueberzug weggearbeitet ist; dann erscheint die dünne Schale von aussen und von innen violettblau. Die eine Schale hat einen, die andere aber zwei Schloßzähne und beide Schalen eine starke hervorragende Schwiele an der Seite des Schlosses. Diese Scheidemuschel kann eine Länge von $2\frac{1}{2}$ Zoll und eine Breite von 5 Zoll erhalten. Das Vaterland ist Ostindien, besonders an den Nicobarschen Eylanden. Es giebt noch einige Gattungen und Abänderungen, von denen auch einige unter Muschel, Th. 98, S. 246 u. f. angeführt worden sind. Auch von den oben angeführten Gattungen sind mehrere schon unter Muschel, Th. 98, S. 241 u. f. vorgekommen, womit man diesen Artikel vergleichen kann.

Scheidenmuschelgeschlecht, s. den vorhergehenden Artikel.

Scheidenstecker, Ichneumon vaginatorius, eine Art Schlupfwespen, s. unter Wespe, in W.

Scheideofen, s. unter Ofen, Th. 104, S. 358, Chemischer Ofen.

Scheidepfahl, ein Pfahl, welcher an einem Scheidewege aufgestellt worden; s. unter Säule, Th. 37, S. 641, Gränzsäule.

Scheidepresse, bei den Schwerdfegern, eine Presse, die schweren Degenscheiden damit bunt zu pressen.

Scheider, im Bergbau, diejenigen Arbeiter, welche das Erz mit den Scheidefäusteln scheiden. In einigen Gegenden hat man auch auf den Mahlmühlen Scheider, welche wahrscheinlich das gemahlene Mehl sieben; daher auch die Zusam-

mensetzungen: Markscheider, Gränzscheider, Landscheider.

Scheideschacht, s. unter Schacht, Th. 138, S. 468.

Scheidesilber, s. unter Silber.

Scheidestube, im Bergbaue, eine Stube, worin das Scheiden des Erzes verrichtet wird.

Scheidetrichter, Separatorium s. Vitrum hypocleptieum, ein gläserner Trichter, der oben zu verstopfen ist und sich unten in eine sehr lange, allmählig enger zugehende Spitze endiget. Wenn man durch einen solchen Trichter Oel vom Wasser scheiden will, und diesen Trichter vorher mit Wasser angefeuchtet hat, so gießt man, indem die untere Oeffnung mit dem Finger zugehalten wird, von oben das Wasser mit dem Oele hinein, und verzieht so lange, bis sich das Wasser vermöge seiner Schwere von dem Oele abgesondert hat. Ist dieses geschehen, so wird der Finger von der Mündung der Röhre des Trichters ein wenig entfernt, damit das Wasser, welches über dem leichten Oele steht, in das untergesetzte Gefäß laufen kann; und wenn es abgelaufen ist, drückt, man die Oeffnung mit dem Finger wieder zu damit das leichtere Oel, welches man nachher in ein anderes Gefäß ablaufen läßt, zurückbleibt.

Scheidewand, eine Wand, welche zwei Zimmer von einander scheidet; s. unter Wand, in W. Im Bergbaue ist es, dagegen ein großer flacher Stein oder eine eiserne Platte, auf welcher das Erz geschieden wird.

Scheidewasser, s. Salpetersäure, Th. 132, S. 1 u. f.

Scheidewasserbrennercement, s. daselbst.

Scheidewasserbrennerey, s. das.

Scheidewasserofen, s. unter Ofen, Th. 104, S. 361, Ofen, (Galeeren=).

Scheideweg, der Ort, wo sich zwei oder mehrere Wege scheiden, wo sich ein Weg in zwei oder mehrere auf verschiedene Orte führende Wege theilt.

Scheidewerk, im Bergbaue, eine taube Steinart, welche in den Gängen mit einbricht und vornämlich von dem Erze geschieden werden muß.

Scheidung, Ehescheidung, in der Rechtslehre, s. Th. 10, S. 170 u. f. Zu den daselbst angeführten Gründen zur Trennung der Ehe gehören auch noch: unerlöschlicher Haß und die unerträgliche Härte der Eheleute gegen einander. Ferner, wenn der eine Ehegatte rasend geworden und keine Hoffnung da ist, daß er seinen gesunden Verstand wieder bekomme; wenn er von einer ansteckenden, nicht zu kurirenden Krankheit befallen wird, hierher gehört besonders das Venerische Uebel, welches auch bei einem nur leichten Grade schon die Ehe trennt, weil dadurch der Ehebruch erwiesen ist; wenn einer der Eheleute wegen eines Verbrechens bestraft wird; ferner wenn eines von den Ehegatten sich boshafter Weise zum Beischlaf untüchtig macht. Die Ehescheidung findet wegen des Ehebruchs auch dann schon Statt, wenn solcher bloß versucht worden, oder auch nur vermuthet werden kann, und es ist daher ein völliger Beweis desselben, nach einigen Rechtslehren, zur Anstellung einer Scheidungsklage nicht erforderlich. Wenn jedoch der Ehebruch nicht vollbracht ist, sondern bloß vermuthet wird, so verliert der schuldige Theil das Einbringen nicht. Wegen des Ehebruchs erfolgt auch die Scheidung, wenn der Mann die Ehebrecherin verlassen oder selbige aus dem Hause gewiesen hat und hierdurch zu dessen

Begehung Veranlassung gegeben. Es müßte denn der Ehemann seine Frau aus dem Grunde verlassen haben, damit sie sich Andern Preis geben sollte, oder er selbst ebenfalls Ehebruch begangen haben; denn sobald als der Ehemann entweder selbst einen Ehebruch begangen, oder aber der Frau Veranlassung und Gelegenheit zur Begehung des Ehebruches gegeben hat, so kann er auf die Ehescheidung nicht klagen. Wenn sich ein Gatte mit einer andern Person fleischlich vermischt hat, so ist dieses zur Trennung der Ehe zureichend, wenn gleich der Ehebruch durch Einlassung des Samens nicht vollführt worden; dasselbe findet auch bei der Sodomie Statt. Dagegen findet die Scheidung wegen der vom Manne vor der Trauung getriebenen Hurerey nicht Statt. Wenn sich aber derselbe nach dem Verlöbnisse mit einer Weibsperson fleischlich vermischt hat, so findet solche Statt. Es ist auch derselbe Fall, wenn die Braut nach dem Verlöbnisse geschwängert worden, oder sich auch mit einem andern abgegeben oder eingelassen hat. So kann auch der Ehemann nicht auf die Scheidung klagen, wenn derselbe gewußt hat, daß seine Frau vor der Verheirathung mit einem andern gelebt und von ihm geschwängert worden, auch wohl gar mit einem Kinde niedergekommen ist, wenn er nämlich ihr fleischlich beigewohnt, und hierdurch gleichsam die Schuld erlassen hat. Wenn ein Gatte von dem Kriminalrichter wegen verjährten Ehebruchs selbst nicht bestraft werden kann, so findet doch die Scheidungsklage gegen ihn Statt. Klagt der Mann wegen Ehebruchs auf Scheidung, so hat er nicht anders die Kosten des Prozesses zu tragen, als wenn die Unschuld seiner Ehegenossin sehr wahrscheinlich ist. Wegen der Bigamie findet die Ehescheidung auch ohne

vorhergehenden Prozeß Statt. — Schreibt eine Frau Liebesbriefe an Andere und solche werden bei ihr gefunden, uud es läßt sich daraus ersehen, daß sie Ehebruch getrieben haben könne, so machen solche doch keinen völligen Beweis aus, sondern graviren sie nur zum Reinigungseide; ist hingegen in denselben ein deutliches Bekenntniß des vollbrachten Ehebruchs anzutreffen, so beweisen sie völlig. Endlich findet auch die Ehescheidung wegen Ehebruchs sodann Statt, wenn der Landesherr dem ehebrecherischen Theile Gnade und Abolition hat widerfahren lassen.

Eine Frau kann bei Gelegenheit der Scheidungsklage wegen begangenen Ehebruchs um Alimente und den Vorschuß der Prozeßkosten ansuchen, jedoch will Leyser dieses nur in dem Falle zugeben, wenn es wahrscheinlich ist, daß die Frau unschuldig sei. Wenn der Mann die Ehescheidungsklage wegen begangenen Ehebruchs gegen die Frau anstellt, und sie zugleich aus dem Hause entfernt hat, so kann sie zuvörderst die Ausflucht des Spoliums dem Manne entgegen stellen, und wieder in den vorigen Stand versetzt zu werden verlangen. Sie muß auch zuvor in den vorigen Stand versetzt werden, wenn nicht erwiesen werden kann, daß, nachdem sie aus dem Hause gethan worden, sie den Ehebruch fortgesetzt habe. Auf die Ehescheidung wird auch wegen böslicher Verlassung erkannt; es kann aber nur derjenige Mann sich der böslichen Verlassung schuldig machen, welcher entweder herumschweift und als ein Vagabonde lebt, oder der sich in Militair-Dienste begiebt und in denselben einige Jahre verbleibt. Er muß aber bloß aus dem Grunde den Militairstand erwählt haben, damit er seine Frau verlassen kann; oder auch derjenige, welcher

wegen eines Hauptverbrechens halber hat flüchtig werden müssen; ferner derjenige, welcher eines Verbrechens wegen mit Landesverweisung bestraft oder auch in des Feindes Gefangenschaft gerathen ist. Es muß jedoch immer erst ganz erwiesen seyn, daß ein Gatte den andern vorsätzlich und böslicher Weise habe verlassen wollen, oder aber wenn das Verbrechen, das derselbe begangen hat, eine Lebensstrafe nach sich zieht, und bei derselben keine Entschuldigung oder Begnadigung Statt findet, wenn auf Ehescheidung erkannt werden soll. Wegen ehelichen Unvermögens wird in vielen Landen gleichfalls auf die Trennung der Ehe erkannt, wenn gleich solches erst während der Ehe erfolgt ist, indessen wollen einige Rechtslehrer dieses nicht zugeben. Ist es jedoch gegründet, daß erstlich das eheliche Unvermögen von der Art ist, daß es nicht wieder hergestellt werden kann, und daß der andere Ehegatte nicht eingezogen zu leben vermag; und dann zweitens, daß derjenige Gatte, welcher zur Ehe untüchtig geworden, hinlängliche Verpflegung erhält, so kann die Ehescheidung Statt finden. Uebrigens sind die Kennzeichen desselben sehr zweideutig und Alles kommt hierbei auf die Besichtigung und das Urtheil der Aerzte an, die jedoch hierüber in der neuern Zeit ganz andere Meinungen angenommen haben. Die Scheidungsklage gegen einen flüchtigen Ehemann kann an jedem Orte angestellt werden, indessen ist dasjenige Consistorium, unter dem der Mann sich befindet, nicht aber jenes, wohin die Frau sich gewendet hat, hierbei der competente Richter.

Betrachtet man nun die Ehescheidung bei den christlichen Eheleuten insbesondere, so muß man zuerst von der Ehescheidung bei den Katholiken

reden, welche man auf dreierlei Art betrachten kann, nämlich 1) in Ansehung des ehelichen Bundes, das heißt, sie ist hier eine gänzliche Trennung der Eheleute, so daß ein jeder Theil sich wieder mit einem andern verehelichen kann. 2) In Ansehung des Ehebettes, welche besteht in der Verweigerung der ehelichen Pflicht, indem beide Eheleute mit dem ehelichen Bande verknüpft bleiben. 3) In Ansehung des Bettes und Wohnung; diese ist eine Absonderung der Eheleute vom Bette, Tische und Wohnung, doch ohne Auflösung des ehelichen Bundes. Was die erste Scheidung und Trennung des ehelichen Bundes anbetrifft, so wollen die katholischen Geistlichen oder vielmehr die katholische Kirche nichts davon wissen. Sie sagen, daß die von Christen vollbrachte Ehe weder wegen des Ehebruchs, noch wegen einer andern Ursache aufgelöset werde, und beweisen dieses aus der heiligen Schrift. Christus sagt Marc. 10, 11. Wer immer sein Eheweib verläßt und ein anderes heirathet, der bricht die Ehe, und wenn das von dem Manne verlassene Weib heirathet, der bricht die Ehe. Darum erklärte Christus, nach aufgehobenem Scheidebriefe ins Allgemeine und ohne alle Ausnahme, daß kein Mann sein Weib und kein Weib seinen Mann verlassen und sich mit einem andern verehelichen könne, ohne sich des Ehebruchs schuldig zu machen, so folgt, daß weder wegen des Ehebruchs, noch wegen einer andern Ursache das eheliche Band in dem evangelischen Gesetze aufgelöset würde. Dies bekräftiget Paulus Röm. 7, 2, indem er lehrt: das eheliche Band wird nicht aufgelöset, als nur durch den Tod des einen Theiles. „Eine Frau, sagt er, so lange ihr Mann lebt, ist an das Ehegesetz gebunden; stirbt er aber, so ist sie davon befreit. Daher wäre die-

selbe eine Ehebrecherin, wenn sie sich bei Lebzeiten ihres Mannes an einen andern hielte; durch den Tod aber wird das Eheband zerrissen und sie kann ohne Ehebruch einen andern Mann heirathen." Und 1. Corinth. 7, 10. sagt: „Den Eheleuten aber gebiete nicht ich, sondern der Herr; die Frau solle nicht von dem Mann gehen, ist sie aber von ihm gegangen, solle sie unverheirathet bleiben, oder sich mit ihrem Manne wieder aussöhnen; so solle auch der Mann sein Weib nicht entlassen." Es mag also die Frau aus was immer einer Ursache, folglich auch wegen des Ehebruches, von ihrem Manne gegangen seyn, so muß sie unverheirathet bleiben, oder sich mit ihrem Manne wieder aussöhnen, und die Frau bleibt seine Frau, aus was immer einer Ursache er sie entlassen; folglich bleibt das eheliche Band zwischen beiden, und dieses wird nicht aufgelöset, als nur durch den Tod des einen Theils. Als der heilige Augustin dies betrachtete, schrieb er: „Diese so oft wiederholte und oft eingeschärfte Worte des Apostels sind wahrhaft und offenbar. Eine Frau fängt nicht an das Eheweib eines andern zu werden, als bis sie aufgehört hat das Eheweib des vorigen zu seyn. Sie wird aber dann erst aufhören das Eheweib des vorigen zu seyn, wenn dieser ihr Mann stirbt, nicht aber, wenn er einen Ehebruch begeht. Es ist also erlaubt das Eheweib wegen des Ehebruches zu entlassen, jedoch wird das Eheband jederzeit bleiben, obgleich die Versöhnung nicht mehr erfolgt, es wird aber aufhören wenn der Mann gestorben seyn wird."

Sie beweisen es 2) aus den Griechischen Vätern, welche jedoch hierin nicht einstimmig sind, indem Einige, wie nicht zu läugnen ist, über diese Sache im Zweifel waren und Andere gar von der Wahrheit abgewichen sind. Hermas fragte den

Herrn, was zu thun sei, wenn das Weib in dem Laster verharren würde? und er antwortete: Der Mann soll dasselbe entlassen und für sich bleiben; wenn er aber sein Weib entlassen, und ein anderes nehmen würde, sei er ein Ehebrecher. Weiter unten setzt er hinzu: Diese Sache ist einerlei in dem Manne und in dem Weibe. Der heilige Justinus, welcher um das Jahr 150 lebte, schreibt in seiner zweiten Apologie, daß derjenige, der ein von ihrem Manne entlassenes Weib heirathet, ein Ehebrecher sei. Athenagoras, ein christlicher Philosoph von Athen um das Jahr 176 sagt in seiner für die Christen verfertigten Apologie: „Derjenige, der sein Weib entläßt und ein anders heirathet, begeht einen Ehebruch, sagt der Herr, der auch nicht erlaubt ein beflecktes Weib zu entlassen und ein anderes zu nehmen. — Der heilige Clemens von Alexandrien schreibt um das Jahr 220: „Die Schrift macht offenbar ein Gesetz du sollst dein Weib nicht entlassen, ausgenommen wegen des Ehebruches. Sie hält aber für einen Ehebruch, wenn ein Theil von dem Geschiedenen sich verheirathet, wenn der andere Theil noch am Leben ist. Wer aber ein entlassenes Weib heirathet, zwingt solches die Ehe zu brechen. Nicht allein der das Weib entläßt, sondern auch der dasselbe heirathet, ist Ursache an dessen Ehebruche," und so Andere mehr.

Sie beweisen es 3) aus den Vätern der Lateinischen Kirche. Im Jahre 314 ist zu Arles von mehreren aus verschiedenen Provinzen versammelten Vätern also geschlossen worden: „Von denen, die ihre Eheweiber in Ehebruche ertappen und ihnen verboten ist zu heirathen, war es gefällig, daß man ihnen, so viel als möglich, rathe, bei Lebzeiten ihrer Weiber kein anderes zu nehmen."

Diese Väter wollten hierdurch lehren, daß es von Christo verboten sei nach einem entlassenen ehebrecherischen Weibe ein anderes zu heirathen. Weil aber dieses die Gesetze der Kaiser damals erlaubten, wollten sie hier vielmehr rathen, als gebieten, damit kein größeres Uebel hieraus entstände. Im Jahre 416 verordnete die Milevitanische Kirchen-Versammlung, can. 17. „Daß nach der evangelischen und apostolischen Disciplin weder der von seinem Weibe entlassene Mann, noch das von ihrem Manne entlassene Weib, sich mit einem andern verehelichen solle, sondern sie sollen also verbleiben oder sich wieder mit einander versöhnen." Der heilige Augustinus war bei diesem Kirchenschluß nicht allein gegenwärtig, sondern lehrte eben dieses ausdrücklich. „Es ist ein größerer Ehebruch, sagt er, sein Weib, welches keine Ehebrecherin ist, entlassen und ein anderes nehmen, als wenn einer die Ehebrecherin entläßt und ein anderes Weib heirathet; nicht als wenn dies kein Ehebruch wäre, sondern weil er geringer ist, wenn nach entlassener Ehebrecherin ein anderes Weib genommen wird." Der Papst Innocentius I. wurde wegen jenen gefragt, die nach ihrer Scheidung sich mit andern verehelichten, und er antwortete darauf: „es wäre offenbar, daß solche beiderseits Ehebrecher seyn." Er setzte auch hinzu, „daß wenn auch die Ehe zertheilt zu seyn scheine, dennoch dieselbe Ehebrecher wären, wenn sie sich mit andern verehelichten." Er beruft sich auf das Evangelium, wo man lieset: „Wo einer sein Weib entläßt, und eine andere heirathet, der bricht die Ehe." Der heilige Ambrosius schreibt gegen jene, die ihre Weiber nach menschlichen Gesetzen entlassen, also: „Höre das Gesetz des Herrn! dem auch jene, die die Gesetze geben, folgen müs-

sen: was Gott vereiniget hat, soll der Mensch nicht scheiden." Daher sagt er ohne Unterschied: „Es ist nicht erlaubt, bei Lebzeiten deines Weibes ein anderes zu nehmen; indem du das deinige hast; es ist ein Ehebruch." Der heilige Hieronimus sagt: „Also solle die erstere Frau entlassen werden, daß man die zweite, so lange die erste lebt, nicht nehme." Die Kirchenversammlung zu Friaul im Jahre 791, can. 9, zu Nantes im Jahre 895, can. 12, und mehrere andere lehrten, daß ein Mann sein ehebrecherisches Weib zwar entlassen, aber doch so lange solches lebte, kein anderes heirathen könne.

Sie beweisen es endlich 4) aus den allgemeinen Kirchenversammlungen zu Florenz und zu Trient. In der ersten redet der Papst Eugenius IV. den Griechen also an: „Erstens sage ich, daß alle klagen über die Ehescheidungen, welches muß gebessert werden. Und in dem Decret, welches zur Unterweisung der Armenier gegeben worden, heißt es also: „Obwohl es erlaubt ist, wegen des Ehebruches eine Scheidung von dem Ehebette zu machen, so ist es doch nicht erlaubt, zu einer andern Ehe zu schreiten, indem das Band einer rechtmäßige Ehe ewig ist." Das Tridentinum sagt im Anfange der 24. Session: „Das eheliche Band sei ewig und unzertrennlich." Can. 5 sagt selbst das Anathema demjenigen, der sagen wird, daß das eheliche Band wegen der Ketzerei oder wegen einer muthwillig angemaßten Abwesenheit von dem Ehegatten aufgelöset werden könne. Eben diesen Bannfluch fällt es can. 7. über den, der sagen wird, die Kirche fehle, da sie gelehrt hat, und noch lehrt, daß das eheliche Band nach der evangelischen und apostolischen Lehre nicht aufgelöset werden könne, wegen des Ehebruches eines aus

den Eheleuten, und daß beide, oder auch der Unschuldige, der keine Ursache zu dem Ehebruche gegeben hat, nicht in eine andere Ehe treten könne, so lange der andere Theil lebt, und daß derjenige die Ehe breche, der nach entlassener Ehebrecherin eine andere heirathet, wie auch jene, welche nach entlassenem Ehebrecher einen andern nimmt." Aus diesem allen schließen die Katholiken: was so deutlich in der heiligen Schrift enthalten ist, was von dem weit größeren Theile der Väter beständig fortgeführt worden, dessen Gegenmeinung von so vielen besonderen Kirchenversammlungen verboten worden, und was endlich die ganze Kirche in der Tridentinischen Kirchenversammlung als eine apostolische und evangelische Lehre anerkannt hat, das muß für gewiß und unzweifelhaft gehalten werden. Gegen diese Lehre der Katholiken wird von den Protestanten hauptsächlich der Schrifttext Matth. 19, 9. eingewendet. Wer immer sein Eheweib entläßt, ausser wegen der Hurerei, und ein anderes heirathet, der bricht die Ehe. Hier sagen sie giebt der Erlöser offenbar die Erlaubniß, die Ehebrecherin zu verstoßen und eine andere Frau zu heirathen; denn die Ehe nur dem Bette und Tische nach aufzuheben, giebt es noch viele Ursachen; der Ehebruch löset aber das Band selbst auf. Dieses erhellt noch mehr aus dem, daß die Pharisäer Christum wegen der Entlassung gefragt haben, so weit dieses nämlich das eheliche Band angeht. Die Katholiken antworteten: 1) Wenn das eheliche Band nach der Erlaubniß Christi nur wegen des Ehebruches aufgelöset wird, warum behaupten denn die Gegner, daß dasselbe auch durch die Ketzerei, beschwerliche Beiwohnung und boshafte Abwesenheit eines Ehegatten, gleichermaßen aufgelöst werde? 2) Die

ganze Rede Christi scheint elliptisch zu seyn; sie muß daher auf folgende Art erklärt werden: Wer immer seine Ehefrau entläßt, welches nicht für ewig geschehen darf, ausser wegen eines von ihr begangenen Ehebruches, und eine andere heirathet, es mag sein Weib eine Ehebrecherin seyn oder nicht, der bricht die Ehe. Um dieses besser zu verstehen, muß man bemerken, daß die Juden aus fast jeder kleinen Ursache ihre Weiber zu entlassen und andere zu heirathen im Brauche hatten. Beide Fehler wollte Christus ausrotten und die Ehe wieder in ihren ursprünglichen Stand setzen, wo Mann und Weib nur ein Fleisch seyn sollte, und was Gott zusammen verbunden hat, soll der Mensch nicht trennen. Daher verbot er nachdrücklichst, bei Lebzeiten des ersten Eheweibes kein anderes zu heirathen. Was aber die Entlassung des Weibes auf ewig angeht, so wollte er, daß dies nicht geschähe, ausser wegen des begangenen Ehebruches. Diese Worte beziehen sich daher in dem heiligen Texte ganz allein auf die vorhergehende Erlaubniß, nämlich auf die Entlassung der Ehebrecherin, nicht aber auf die folgende, nämlich ein anderes Weib zu heirathen. Auch Marcus, Lucas, Paulus, die die nämlichen Worte Christi anführen, sagen ausdrücklich und ohne die geringste Ausnahme zu machen, daß ein jeder, der seine Ehefrau entläßt und eine andere heirathet, ein Ehebrecher sei. Also ist der Schluß nicht unbillig, daß die Worte, außer wegen des Ehebruches, bei dem Matthäus nur von der Entlassung vom Tische und Bette, nicht aber von der Auflösung des Ehebandes müssen verstanden werden. — Das Wählen des geistlichen Standes; ob die von den Christen durch einen rechtmäßigen Vertrag geschlossene, aber noch nicht vollbrachte Ehe durch die Profession von einem von

der Kirche approbirten geistlichen Ordensstand aufgelöset werde, daß also der zurückbleibende Theil zu keiner anderen Ehe schreiten kann, wird von den Katholiken mit Ja beantwortet. Sie beweisen dieses auf folgende Art. Was die ganze Kirche hält und von keiner Kirchen-Versammlung eingesetzt, sondern jederzeit beibehalten worden, von diesem glaubt man ganz recht, daß es von der Autorität der Apostel überliefert worden sey. Diese Regel giebt der heilige Augustin und sie ist von der Kirche angenommen. Es hält nun die ganze Kirche und hat es allezeit gehalten, daß die genehmigte, aber noch nicht vollbrachte Ehe durch die geistliche Profession in einem approbirten Ordensstande gänzlich aufgelöset werde, und dies ist von keiner Kirchenversammlung eingesetzt, sondern jederzeit beibehalten worden. Folglich, daß diese Lehre von der ganzen Kirche gehalten wurde, erhellet deutlich aus der Tridentinischen Kirchen-Versammlung, wo das Anathem über jeden gefällt wird, der sagen wird: „die genehmigte und noch nicht vollbrachte Ehe werde durch die feierliche Profession, welche in einem Ordensstande von einem der Eheleute abgelegt wird, nicht getrennt. Eine sehr merkwürdige Geschichte liefert uns Beda, in der Geschichte der Engländer von der Edildrida. Diese war mit dem Ecfridus König von England vermählt, vollzogen aber die Ehe nicht, weil dieselbe allezeit verlangte, lieber in einem Kloster zu dienen. Sie erhielt endlich dazu die Erlaubniß von dem Könige im Jahre 672. Ecfridus vermählte sich darauf mit Ermenburga und wurde wegen dieser zweiten Ehe, obwohl Edildrida noch lebte, von Niemanden beschuldigt, sondern als ein gottesfürchtiger Fürst gepriesen. Und daß das Unter-

nehmen der Edildrida Gott angenehm gewesen sey, ist daraus abzunehmen, wie Beda sagt, weil ihr Leib nach ihrem Tode ist unversehrt erhalten worden. Dieser Schriftsteller erzählt auch daselbst, daß in den vorherigen Zeiten mehrere dergleichen Thaten unter den Gläubigen geschehen seyen. So viel ist aus dem allen zu ersehen, wie sehr sich die Gegner der Katholiken irren, wenn sie behaupten wollen, diese Lehre sey erst im zwölften Jahrhunderte von den Päbsten zu Gunsten der Mönche erfunden worden.

Die Theologen führen hierüber nachfolgende Gründe an: 1) Ist es allzeit erlaubt, von einem minder vollkommenen Pfade zu einem vollkommneren überzugehen, wenn es ohne Unbill eines andern geschehen kann. Der Stand in einem geistlichen Orden ist nun vollkommner, als der Ehestand, und der Uebergang zu diesem gereicht keinem zur Unbill; denn der zurückgelassene Theil erhält seine Freiheit und kann sich mit einem andern verehelichen. 2) Ist folglich das Band der Ehe zweierlei, nämlich das geistliche, welches aus der beiderseitigen Einwilligung entsteht, und das fleischliche, welches aus der Vollbringung der Ehe herkommt. Gleichwie nun das fleischliche Band aufgelöset wird durch den leiblichen Tod der Eheleute, also wird das geistliche Band durch die Profession in einem geistlichen Ordensstande, welche der geistliche Tod ist, zertrennt und aufgelöset, so lange nämlich das fleischliche Band nicht vorhanden ist. 3) Die Stärke des Ehebandes besteht besonders darin, daß zwei in einem Fleische sind, nach der heiligen Schrift. Vor der Vollbringung der Ehe sind die zwei aber noch nicht in einem Fleische. Wegen dieser katholischen Lehre erlaubt die Kirche den Eheleuten nach gemachtem Vertrage noch zwei

Monate, in welchen sie noch wählen können, in einen geistlichen Ordensstand zu treten. In dieser Zeit hat kein Theil das Recht, den andern, der mit dergleichen Wahlgedenken umgeht, zur Vollziehung der Ehe zu zwingen. Ob der Papst in diesen noch nicht vollbrachten Ehen dispensiren könne, ist eine Frage, die vor Zeiten von Mehrern ist behauptet worden, jetzt wird sie aber von sehr Vielen, vielleicht auch bessern Theologen und Canonisten verneint, weil dafür keine genugsamen Gründe, weder aus der heiligen Schrift, noch aus der Tradition beigebracht werden können. — Was die Ungläubigen anbetrifft, ob nämlich die rechtmäßig geschlossene, auch vollbrachte Ehe der Ungläubigen aufgelöset werde, wenn ein Theil sich zum Glauben bekehre und der andere ohne Lästerung Gottes bei ihm nicht verharren will, ist in der letzten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts unter den Gelehrten ein sehr wichtiger Streit entstanden. Sie wurde durch mehrere Jahrhunderte fast von allen Theologen und Canonisten ohne Bedenken bejahet und von den Neubekehrten wurde sie mit Erlaubniß der Römischen Päpste und anderer Bischöfe in der Sache selbst ausgeübt, da sie sich in gedachtem Falle mit einer anderen Person aufs neue verehlichten. Man fing diese Meinung zu Ende des verwichenen Jahrhunderts in Frankreich heftig zu bestreiten an. Die Gelegenheit dazu gab ein Jude aus Hagenau im Elsaß, mit Namen Borach Levi, welcher die katholische Religion angenommen, und weil sein Eheweib Mendel Cerf bei ihm nicht wohnen wollte, sich mit einer andern Person zu verehelichen gesucht hatte. Er bekam hierzu die Erlaubniß von dem Official des Bischofs von Straßburg, und machte wirklich im Jahre 1755 das

Eheverlöbniß mit Anna Thevard aus dem Herzogthume Soisson. Der Pfarrer von dieser Person weigerte sich aber, dieses Eheverlöbniß öffentlich zu verkünden, weil er nicht geglaubt, daß die erste Ehe des Borach Levy aufgelöset sei. Der Neubekehrte begab sich daher zu dem bischöflichen Gerichte, sich über den Aufenthalt zu beschweren; allein auch da wurde er abgewiesen. Er appellirte also ab abusu, wie man in Frankreich zu sagen pflegt, an das Parlament zu Paris, und da wurde die Sache nach ihrer Wichtigkeit aufs strengste untersucht. Borach Levi verlor und erhielt im Jahre 1758 den 2ten Januar das Verbot, bei Lebzeiten seines jüdischen Eheweibes sich mit keiner andern Person zu verehelichen. Das Urtheil des Parlaments war kaum bekannt gemacht, so erhielt es gleich von andern gelehrten Bischöfen und sorbonischen Theologen großen Beifall. Im Jahre 1763 wurden deshalb die zwei Bücher des heiligen Augustin De adult. Conjug. in lateinischer und Französischer Sprache herausgegeben, mit einer nachgesetzten Untersuchung, in welcher diese Frage fleißig überlegt und nachdrücklichst entschieden wird. Dieser Meinung sind bald hernach viele zu Wien, Prag, Freyburg und andern hohen Schulen unseres Deutschlandes durch ihre öffentliche im Druck erschienene Zeugnisse beigetreten. Die Vertheidiger dieser letzten Meinung gründen sich in folgenden Beweisen: 1) Gott setzte im Paradiese die Ehe also ein, daß der Mensch Vater und Mutter verlasse und bei seinem Weibe verbleibe; daß nur zwei in einem Fleische seyn sollen, und daß der Mensch nicht trennen soll, was Gott vereiniget hat. Auf die nämliche Weise stellte sie Christus, Matth. 19, 5, 6, und erklärte jenen eines Ehebruchs schuldig, der seinen Ehegatten verläßt,

und sich mit einem andern verehelicht, Marc. 10, 11, Luc. 16, 18. „Wer sind wir denn, schreibt hierüber der heilige Augustin, daß wir sagen, es ist nur ein Ehebrecher, der sein Weib verläßt, und ein anderes heirathet, indem das Evangelium sagt, daß ein jeder, der solches thut, ein Ehebrecher sei?" Sie zeichnen noch die oben in der ersten Frage und in dem ersten Beweise dieses Artikels schon angeführte Stelle des heiligen Paulus an, und schließen, daß weil weder Christus, noch der Apostel eine Ausnahme machen, sondern überhaupt von allen Eheverträgen reden, wir auch nichts ausnehmen sollen, durch welches die Ehe aufgelöset werden könne, als nur allein den Tod des einen Theils. 2) Die alten Kirchenväter, sagen sie weiter, melden kein Wort von der Auflösung der Ehe in diesem Falle, ja mehrere derselben lehren das Gegentheil. Tertulian sagt von einem Manne, der die katholische Religion angenommen und dessen Eheweib im Irrthume verharret ist, daß er nach dem Gebote des Herrn, die Ehe nicht zu scheiden genöthiget sei, also zu verbleiben." Noch kürzer spricht der heilige Augustin. „Wegen keiner Gattung von Hurerey, sowohl nach dem Fleische, als nach dem Geiste, durch welche auch der Unglauben verstanden wird, ist erlaubt, den Mann zu verlassen und einen andern zu heirathen, oder das Eheweib zu entlassen und ein anderes zu nehmen, weil der Herr, ohne einige Ausnahme zu machen, sagt: Wenn das Weib seinen Mann verläßt und einen andern heirathet, bricht sie die Ehe und ein jeder, der sein Weib entläßt und ein anderes heirathet, bricht die Ehe ꝛc." Die Anhänger der ersten Meinung, obgleich sie überhaupt lehren, daß die Ehe der Neubekehrten, wenn der andere Theil im

Unglauben verharret, aufgelöset werde, sind doch nicht einig wegen der Zeit, in welcher die Auflösung wirklich geschieht. Viele halten dafür, dies geschehe, sobald der eine Theil die heilige Taufe annehme, die Mehresten aber sagen, das erste Band verbleibe so lange, bis ein neues folge. So sagen auch Einige, daß der Neubekehrte zu einer andern Ehe schreiten könne, wenn der verharrende Ungläubige auch im Frieden mit ihm leben wolle; Andere widersprechen dieses und halten die neue Verehelichung nur in dem Falle erlaubt, da der ungläubige Theil nicht ohne Lästerung Gottes bei ihm verharren will. Ihre Beweise, die sie insgemein für die Auflösung der Ehe angeben, sind folgende: 1) Der heil. Paulus schreibt in seinem ersten Briefe an die Corinther 7, 15. also: Will sich aber der ungläubige Theil absondern, so mag er es thun; denn in dergleichen ist der Bruder oder die Schwester der Dienstbarkeit nicht unterworfen. Gott hat uns in Frieden berufen. Nun ist aber diese Dienstbarkeit, von welcher der Apostel sie frei spricht, nichts anders, als das eheliche Band; gleich wie durch das Gesetz, Röm. 7, mit welchem das Weib gebunden, so lange sein Mann lebt, das eheliche Band, und durch die Freiheit, in die dasselbe nach dem Tode des Mannes gesetzt wird, die Auflösung dieses Bandes verstanden wird. Hierauf antworten die Vertheidiger der andern Meinung: Der wahre Sinn dieser Stelle des Apostels ist, daß wenn der ungläubige Theil aus Haß gegen den christlichen Glauben sich von dem Bekehrten absondern und nicht mehr bei ihm wohnen will, dem Gläubigen nicht mehr zur Schuld könne gerechnet werden, wenn er denselben gehen lasse und ihm die eheliche Pflicht nicht mehr leiste;

denn in diesem Falle ist er der Dienstbarkeit, durch welche ein Theil die Herrschaft und die Gewalt über des Andern Leib hat, nicht mehr unterworfen. Dieses und nichts anders kann aus der Rede des Apostels, wenn man sie im ganzen Zusammenhange betrachtet, geschlossen werden. Denn am dritten Vers des angeführten 7ten Kapitels, mahnt er die Eheleute an ihre Schuldigkeit, einander die Pflicht mit Willen zu leisten. Warum? Die Ursache giebt er im 4ten Vers an: Die Frau hat keine Macht über ihren Leib, sondern der Mann, folglich ist in diesem Stücke die Frau in der Dienstbarkeit des Mannes. Und der Mann hat keine Macht über seinen Leib, sondern die Frau, folglich ist auch dieser hierin in der Dienstbarkeit seiner Frau. Der Apostel ermahnt sie weiter, daß sie sich einander ohne beiderseitige Einwilligung nicht entziehen sollen ꝛc. Im 15ten Vers sagt derselbe: daß wenn der ungläubige Theil sich aus Haß gegen den Glauben, von dem Neubekehrten absondern will, so mag er es thun, setzt er gleich hinzu, daß der entlassene Gläubige der Dienstbarkeit in solchem Falle nicht unterworfen sei. Paulus redet daher von nichts anderm, als von der Absonderung der Beiwohnung und gar nicht von der Auflösung des ehelichen Bandes. Ganz anders schreibt der Apostel, Röm. 7; er sagt nicht allein, daß die Frau nach dem Tode ihres Mannes von der ihm schuldige Pflicht befreiet sei, sondern auch, daß sie sich wieder mit wem sie will, verehelichen kann, cui vult, nubat. Ja er giebt daselbst die allgemeine Regel ohne alle Ausnahme, daß die Frau an das Ehegesetz gebunden sei, so lange ihr Mann lebt, folglich darf auch ein Neubekehrter sich nicht mit einem andern verehelichen, den einzigen Fall ausgenommen, da

der ungläubige Theil nicht mehr lebt. Die für die Auflösung der Ehe streitende Anhänger fragen hier: warum der Apostel einen Unterschied zwischen den Gläubigen und Ungläubigen mache? Von jenen sagt er im 10ten Vers: Den Eheleuten aber gebiete nicht ich, sondern der Herr, das Weib soll nicht von dem Manne gehen; hat aber ein Weib den Mann verlassen, so soll es ehelos bleiben. Da er aber von den Ungläubigen zu reden anfängt, sagt er: Den übrigen aber sage ich und nicht der Herr, wenn ein Christ eine ungläubige Frau heirathet und bei ihr verbleiben will, so entlasse er sie nicht; will sich aber der ungläubige Theil absondern, so mag er es thun; denn hierin ist der Bruder oder die Schwester der Dienstbarkeit nicht unterworfen. Das eheliche Band ist aufgelöset, folglich kann er sich mit einer andern Person verehelichen. Die Antwort der andern auf diese Einwendung ist folgende: Den gläubigen Eheleuten ist es von dem Herrn geboten, sich nicht abzusondern, sollte dies aber aus wichtigen Ursachen geschehen, sollen sie ehelos bleiben. Den Christen aber, die einen Ungläubigen zum Ehegatten haben, ist es weder von dem Herrn geboten, noch verboten sich von diesem abzusondern. Nach des Apostels Rath sollen sie sich aber nicht absondern, weil sie vielleicht den ungläubigen Theil noch zu dem Glauben und zur Seligkeit bringen können. Wenn sich aber der Ungläubige selbst absondert, so soll der Gläubige sich nicht bekümmern wegen der sonst schuldigen Ehepflicht; indem in diesem Umstande der Christ der Dienstbarkeit, welche aus der Macht und Herrschaft, die ein Theil über den Leib des andern hat, entsteht, nicht unterworfen ist. Dieses erklärt eben so der heilige Augustin. Wenn übrigens einem

die angezogenen Schriftstellen noch etwas dunkel scheinen sollten, so vergleiche er diese mit den andern oben angeführten Texten, in welchen ganz klar und offenbar gezeigt wird, daß die Ehe schon von Anfang als ein unauflößlicher Vertrag eingesetzt worden; daß diejenigen Ehebrecher seyen, die ihren Ehegatten verlassen und sich mit andern verehelichen; daß die Ehe nicht aufgelöset werde, als durch den Tod des einen Theiles ꝛc., und aller Zweifel wird also verschwinden.

Der zweite Beweis für die Auflösung besteht in dem, daß die ganze katholische Kirche den Text des Apostels, 1. Corinth. 7, 15. jederzeit so verstanden habe, daß der Neubekehrte, sich von dem widerspänstigen Unglaubigen trennen, und sich mit einem andern verehelichen könne. Basilius sagt: dem Weibe sei nicht befohlen den ungläubigen Mann zu verlassen, sondern sie sei eine Ehebrecherin, wenn sie ihn verläßt und sich zu einem andern begiebt; derjenige aber, der verlassen worden ist, sei zu entschuldigen, und die, so bei dem Manne wohnt, soll nicht verdammt werden. Ambrosius redet, daß der Gläubige, wenn er von dem Ungläubigen verlassen wird, sich mit einem andern verehelichen könne: er sagt ferner: „Einige vermeinen alle Ehen wären von Gott, besonders weil geschrieben steht: was Gott vereiniget hat, soll der Mensch nicht scheiden. Wenn also alle Ehen von Gott sind, so darf man keine Ehe auflösen: und warum sagt denn der Apostel: will sich der Ungläubige absondern, so mag er es thun? In diesem wollte er, daß die Christen keine Ursache zur Absonderung wären, und zeigt zugleich, daß nicht eine jede Ehe von Gott sei.“ Die Vertheidiger der Gegenmeinung antworten hierauf: daß in allen diesen angeführten Stellen nichts anders anzutreffen sei, als

daß der Gläubige zu keiner Beiwohnung gehalten sei, wenn der Ungläubige sich absondert. Von der Auflösung des ehelichen Bandes und von der Freiheit, sich mit einem andern zu verehelichen, geschehe darin nicht die geringste Meldung.

3) Die Anhänger der Meinung, daß die Ehe aufgelöset werde, berufen sich ferner auf das canonische Recht und auf die päbstliche Constitution. Benedictus XIV. lehrt in seiner 28sten Constitution, welche anfängt: Postremo mense, daß die Ehe, die zwischen zwei Juden war, aufgelöset werde, wenn der eine Theil sich taufen lasse, der andere sich aber nicht bekehre, oder ohne Lästerung Gottes nicht bei ihm wohnen wolle; daß diese Auflösung alsdann seine Wirkung habe, wenn der Neubekehrte sich aufs Neue mit einem andern vereheliche, welches damals die gemeine Meinung geworden und in allen Gerichten der Stadt Rom angenommen worden.

4) Endlich bringen die Vertheidiger der Auflösung der Ehe noch diesen Beweis bei und sagen: Die Lehre aller bisherigen Theologen und Canonisten und der Gebrauch der Kirche war, daß dergleichen Neubekehrte sich erlaubter Weise mit einem andern verehelichen konnten; man könne also von allem diesen ohne Vermessenheit nicht abweichen.

Dies wären nun die Gründe, warum bei den Katholiken die Ehescheidung weder wegen des Ehebruches, noch aus einer andern Ursache geschehen kann, es sei denn, daß die Ehe noch nicht genehmiget und vollbracht gewesen, oder ein Theil in einem von der Kirche approbirten geistlichen Ordensstande die Profession ablegte. Ob nun aber die gänzliche Ehescheidung auch durch die Dispensation des Pabstes geschehen

kann, wenn die Ehe noch nicht vollbracht ist, also, daß es beiden geschiedenen Theilen erlaubt sei, sich mit andern zu verehelichen, ist eine Frage, worüber die Theologen und Canonisten in ihrer Meinung getheilt sind. Viele behaupten es mit dem Lucius Ferraris, der in seiner Bibliothek (Verbo divortium) dafür folgende Gründe anführt: Eine besondere, von dem Pabste Clemens dem 8ten versammelte, Congregation hat dieses den dritten Julius des Jahres 1599 erklärt, in welchem gegenwärtig waren die Cardinäle Asculanus, Burghesius, Blanchettus, Mantika, Arigonius, Vicecomes, Osatius und Bellarminus, wie auch die Auditores Rotä Seraphinus, Pamphilius, Pegna und Molinus, so auch die Jesuiten Justinianus und Costa, die alle in der Theologie, als auch in dem canonischen Rechte die Gelehrtesten waren. Dieses wurde auch von mehreren Congregationen gehalten. Nach dem heiligen Antonius, der die Bullen gesehn haben will, sollen hierin die Päpste Martinus der Fünfte und Eugenius der Vierte despensirt haben. Navarrus sagt, daß Julius der Dritte, Paulus der Dritte und Pius der Vierte solche Dispensationen verliehen hätten. Nach dem Henriquez *) hat Gregorius der Dreizehnte in einem Tage dreizehn dergleichen Dispensationen ausgefertigt. Unter mehrern ist auch anzuführen, daß Urban der Achte dem Erzbischofe von Neapel befohlen, den Michael Blanchus, mit der Johanna, einer Tochter des Fürsten von Concha zu Neapel zu dispensiren, so daß, obgleich sie schon durch einen Procurator den

*) Lib. II, de Matrim. c. 8.

ehelichen Vertrag geschlossen, die Ehe aber noch nicht vollbracht hatten, sie ganz geschieden wurden, und einem jeden Theile freistand, sich mit einer andern Person zu verehelichen. Das ganze Dispensationsbreve des Papstes findet man beim Lucius Ferraris. Er führt auch noch an: Der Papst kann dispensiren in der geistlichen Ordensprofession, durch welche das Band der noch nicht vollbrachten Ehe aufgelöset wird. Allein auch viele Theologen und Canonisten verwerfen diese angeführte Meinung gänzlich. 1) Weil in den ersten vierzehn Jahrhunderten gar keine Spur von dergleichen Dispensationen weder in den Kirchenversammlungen, weder in den Vätern, noch bei den Geschichtschreibern anzutreffen ist. Martin der Fünfte, der im Jahre 1431 starb, ist der Erste, den man annehmeu kann, der dispensirt hat. — 2) Da die Ehe aus dem göttlichen Gesetze unauflöslich ist, so kann sie auch von Niemand anders aufgelöset werden, als von dem, der von Gott dazu die Gewalt hat; daß nun aber der Papst in dem gegenwärtigen Falle von Gott die Gewalt habe, die Ehe aufzulösen, meldet weder die heil. Schrift, noch die Tradition. — 3) Ist man in zweifelhaften Dingen schuldig, das, was sicherer ist, zu wählen, sicherer aber ist die Dispensation unterlassen, indem dadurch verhütet wird, daß die Ehe, welche vielleicht in diesem Falle unauflöslich ist, nicht aufgelöset werde. 4) Es waren Päpste, die selbst bekennen, daß sie die Gewalt nicht hätten, hierin zu dispensiren. Als von dem Innocentius III. eine Dispensation zur Auflösung der genehmigten und noch nicht vollbrachten Ehe begehrt wurde, gab er zur Antwort: er könne hierin nicht dispensiren; als aber der Begehrende dem Papste die Autorität der Glosse anführte, er-

hielt er zur Antwort: Maledictus, qui te docuit. Adrianus VI. glaubte eben so wenig, daß er in solcher Ehe dispensiren könne. Der heilige Antonius giebt zwischen diesen beiden Meinungen die beste Entscheidung, man soll nämlich die Päpste, welche in dergleichen Ehen dispensirt haben, nicht verdammen, weil sie der Meinung so vieler Gelehrten beigetreten sind; jedoch soll man auch Niemand rathen, solche Dispensationen zu begehren, weil die Theologen behaupten, solche Ehen könnten nicht aufgelöset werden.

Obgleich die vollbrachte Ehe, dem Bande nach, so fest ist, daß sie nicht anders, als durch den Tod, die genehmigte aber allein durch die geistliche Ordensprofession aufgelöset werden kann, so ist doch nicht zu zweifeln, daß sowohl die vollbrachte Ehe, als die genehmigte aus verschiedenen Ursachen, dem Bette und Wohnung nach, geschieden werden kann. Daher sagt die Tridentinische Kirchenversammlung das Anathema demjenigen, der sagen wird, die Kirche fehle, da sie entscheidet, daß aus vielen Ursachen die Eheleute dem Bette oder auch der Wohnung nach geschieden werden können. Die erste und rechtmäßige Ursache dieser Scheidung ist der Ehebruch. Aus den Worten Paulus, 1 Corinth. 1, 3, 4, wo er ganz gleichgültig redet von dem Manne und Weibe, sowohl was ihre schuldige Pflicht, als die wechselseitige Gewalt des einen Theils an den Leib des andern betrifft, schließen die Theologen, daß es gleichgültig sei, ob der Mann oder die Frau das Laster begangen habe. Die Civilgesetze der Römer haben zwar hierin dem Mann mehr nachgesehn, als dem Weibe, dagegen setzen sich aber die beiden Heiligen Ambrosius und Hieronymus, und behaupten, daß Alles, was dem Weibe nicht erlaubt ist, auch dem

Manne nicht erlaubt sey. Die uralten Canons, welche Gratianus XXXIII. q. 1 anführt, legten dem Manne auf, sein ehebrecherisches Weib nicht eher wieder anzunehmen, als bis es Buße gethan habe. Nach dieser konnte der Mann sein Weib wieder aufnehmen und ehelich mit ihr leben. Es wird zwar in diesem Kapitel gesagt, Debet, er soll sie aufnehmen; allein der Glossographus bemerkt, daß das Debet hier keinen Zwang bedeute, sondern nur anzeige, was ehrbar geschehen könne. Der Mann kann also hierzu nicht gezwungen werden; denn sobald sich ein Theil des Ehebruchs schuldig gemacht, so ist der andere für immer von der Schuldigkeit ihr beizuwohnen frei; er kann sich auch in einen geistlichen Ordensstand begeben, oder die geistliche Weihe empfangen, auch ohne Einwilligung des Schuldigen; jedoch ist der Mann zuweilen aus dem Gesetze der Liebe schuldig, das Weib nach geschehener Buße wieder anzunehmen. Die Ehescheidung kann aber nicht geschehen, wenn beide Theile des nämlichen Lasters schuldig sind, sei es auch, daß der Ehebruch des einen geheim sei, und wenn auch die Scheidung durch einen richterlichen Sentenz geschehen wäre, so bleibt doch der im geheimen Schuldige im Gewissen verbunden, den andern Theil wieder aufzunehmen, welches der heilige Augustin, Alexander der Dritte und Innocenz der Dritte lehren, daß gleiche Laster wechselseitig gegen einander ausgelöscht werden. Die zweite Ursache der Ehescheidung ist, wenn ein Theil in den Unglauben oder in eine Ketzerei verfällt; wenn der unschuldige Theil sich eigenmächtig geschieden hat, so muß er den von seinem Irrthume zurückkehrenden Theil wieder aufnehmen. Ein anderes ist es, wenn sie durch einen richterlichen Ausspruch der Kirche

geschieden worden sind. Die dritte Ursache ist, wenn ein Theil den andern zu schweren Sünden und Lastern zu verführen trachtet, also, daß dieser ohne Gefahr seines Heils bei demselben nicht wohnen kann. Die vierte Ursache ist, wenn das Weib dem Manne nach dem Leben trachtet oder sich dieserhalb mit einem berathschlaget, jedoch muß der Mann dieses rechtmäßig beweisen können. Eben so verhält es sich, wenn der Mann so grausam mit seinem Weibe verfährt, daß sie des Lebens nicht sicher wäre. Aus diesen letzten Ursachen können die Eheleute gemeiniglich nicht für immer, wie wegen des Ehebruches, sondern nur eine Zeit, so lange nämlich die Ursache währt, geschieden werden.

Was nun die Ehescheidung bei den Protestanten oder vielmehr nach protestantischem Kirchenrechte anbetrifft, so wird sie hier angesehen, als eine, aus wichtigen, von dem Gesetzgeber dafür erklärten, und von dem Richter in den vorkommenden Fällen für wahr befundenen Ursachen durch richterlichen Ausspruch geschehene Trennung einer wirklich bestandenen Ehe; daß eine solche gänzliche Trennung nach protestantischen Grundsätzen Statt haben könne, gründet sich auf die Schriftstellen im 5. Buch Mos. 24, 1. des alten in Verbindung mit Matth. 5, 32 und 19, 9, wie auch 1. Corinth. 7, 15. des neuen Testaments. Es ist also hierin zwischen dem katholischen und protestantischen Kirchenrechte eine beträchtliche Differenz. Jedoch hat auch dieses die von dem canonischen Rechte erfundene halbe Ehescheidung, nämlich die zu Tisch und Bette (quo ad thorum et mensem) beibehalten. Nur hat die Eintheilung derselben in die vor alle Zeit (perpetua) und die vor eine Zeit (temporaria) hier keine

Statt; weil anstatt jener die ganze Ehescheidung, quoad vinculum, eintritt, wenn letztere einige Male fruchtlos wiederholt worden. Weder eine, noch die andere hängt von der Privatwillkühr der Eheleute ab, sondern setzt wichtige und durch richterlichen Spruch dafür erkannte Ursachen voraus; dergleichen sind, so viel die Scheidung zu Tisch und Bette anbetrifft, welche bei Protestanten nur die Separation oder ein Toleramus heißt, a) grausame Behandlung; b) gefährliche Nachstellungen; c) eingewurzelter Haß und Widerwillen; d) ansteckende Krankheiten ꝛc. Da sie nur eine Provisionale oder Interimsverfügung ist, um die Wiedervereigung beider Eheleute desto leichterer und sicherer zu bewirken, so ist sie in Ansehung der Rechte der ehelichen Gesellschaft ohne alle Folgen, welche in ihrem vorherigen Stande verbleiben; ausgenommen in so fern: daß man etwa den unschuldigen Theil die Erziehung der Kinder einstweilen überläßt, theils weil sie bei demselben am sichersten aufgehoben zu seyn scheinen, theils um auch durch die Rührung des elterlichen Herzens und die Entbehrung der kindlichen Liebkosungen die Halsstarrigkeit, den Widerwillen oder die anderen Unarten des schuldigen Theils zu brechen. Für hinreichende wichtige Ursachen zur gänzlichen Ehescheidung werden hingegen bei den Protestanten die oben, S. 674, angeführten Ursachen gehalten. Man gewahrt hieraus, daß das protestantische Kirchenrecht nicht bei dem trocknen Buchstaben der heiligen Schrift, welche nur den Ehebruch und die bößliche Verlassung nennt, stehen bleibt, sondern sich mehr nach dem eigentlichen Verstande derselben richtete. Was den Ehebruch, als Wirkung zur Ehescheidung anbetrifft, so gilt es gleich viel, ob er doppelt, oder einfach, ob er völlig oder

nur zum Theil vollbracht worden sei, ja schon der Beweis der Untreue durch hinreichende Vermuthungen ist hierzu hinlänglich, welcher zum Erweis desselben vor dem Criminalrichter und zur Andictirung der auf den Ehebruch gesetzten Leibes- und Lebensstrafen nicht hinreichend wäre. Auch andere Arten verbotener Unzucht berechtigten den unschuldigen Theil auf die Ehescheidung zu klagen. Das Bündniß mit dem Teufel hingegen und der angegebene Beischlaf mit demselben, welchen noch Brückner und Andere dahin rechnen, muß gegenwärtig, da an diese vornehme Schwägerschaft nicht mehr geglaubt wird, aus der Liste gestrichen werden. Uebrigens da hierbei hauptsächlich die verletzte Treue des einen und das Recht des andern Theils, diese Treue zu fordern in Betrachtung kommen, so hat die Ehescheidung nicht Statt, wo die Treue entweder von dem beklagten Theile nicht verletzt worden, z. B. bei der Nothzucht ꝛc., oder wo der klagende Theil seinem Rechte auf die Treue des andern entweder vor oder nach entsagt hat, z. B. durch eigene Verführung, durch gleiches Vergehen, oder durch erfolgte Verzeihung. —

Die boshafte Verlassung ist entweder die wirklich erwiesene, wenn ein Theil von dem andern mit der Erklärung, niemals mehr zurückkehren zu wollen, entläuft, nicht habhaft gemacht werden kann, und indem es auf die an ihn erlassene Vorladung wirklich ausbleibt, seine vorher gethanene Erklärung bekräftiget. Die vermuthete ist, wenn der verlassene Theil diese Erlärung des andern zwar nicht beibringen kann, die Länge der Zeit des Ausbleibens aber und das Nichterscheinen auf die bewirkte Ediktalcitationen, von dem Eherichter für eben so kräftig, als die ausdrückliche Erklärung des Entlaufenen erkannt wird. Einige besondere

Landesgesetze haben die Dauer der Abwesenheit, welche einer wirklichen Erklärung gleich kommen soll, z. B. die Würtembergische Eheordnung, auf 7 Jahre bestimmt. Dergleichen Bestimmungen können aber nicht für allgemein angenommen werden, sondern es kommt dabei viel auf die Umstände an, um auch einen kurzen Zeitraum für hinreichend anzunehmen, oder einen längern zu erfordern. — Die Quasidesertion erhellt aber aus solchen Handlungen, welche, selbst bei der körperlichen Gegenwart des schuldigen Theils, eine solche Entfernung der Gemüther anzeigen, daß keine Vereinigung derselben ohne besorgende Gefahr des Leibes oder der Seele möglich ist. Ehe aus dieser zur Ehescheidung geschritten wird, müssen vorher alle mögliche Mittel zur Wiedervereinigung, durch Bitten, Ermahnung und Strafen angewendet werden, und gemeiniglich pflegt einer solchen gänzlichen Trennung die wiederholte Separation oder Scheidung zu Tisch und Bette, vorausgeschickt zu werden. — Das ewige Gefängniß tritt endlich in die Stelle das natürlichen Todes, durch welchen eigentlich auch die Ehen getrennt werden sollten. Da diese Strafe auf keine andere, als solche Verbrechen gesetzt werden kann, welche sonst mit der Todesstrafe belegt worden, so wäre es die nämliche Ungerechtigkeit, wenn man den unschuldigen Theil an denjenigen, welcher durch Verurtheilung zum ewigen Gefängniß, gleichsam aus der Zahl der Lebendigen ausgestrichen ist, gebunden lassen wollte, als ob man ihn mit dem zum Tode verurtheilten Ehegatten hinrichtete; jedoch muß auch diese Ehescheidung durch ehegerichtliche Sentenz geschehen, welche der Eherichter nicht erlassen wird, ohne die gänzliche Versicherung zu haben, daß für den zum ewigen Gefängniß Verurtheilten

keine Begnadigung zu hoffen stehe. Ewige Landesverweisung, oder wenn ein Ehegatte in die Türkische Sklaverey gerathen wäre, gehören also nicht hierher, weil aus dieser eine Erlösung möglich wäre, und ein Verbannter den Ehestand noch in einem andern Lande fortsetzen kann. Die Folgen der gänzlichen Ehescheidung nach protestantischem Kirchenrechte sind: 1) Daß der unschuldige Theil sich wieder anderweitig verehelichen mag; 2) Daß die Erbrechte zwischen beiden getrennten Ehegatten aufgehoben werden; und 3) die Frau ihr Heirathsgut, der Mann aber sein in die Ehe gebrachtes Vermögen wieder zurückfordern kann, wofern nicht die Gesetze dem Unschuldigen einen Theil desselben, als eine Strafe für denjenigen, welcher Anlaß zur Ehescheidung gegeben, zugeeignet haben. Der schuldige vormalige Ehegatte soll sich der Regel nach niemals wieder verehelichen können. Es ist jedoch einem evangelischen Landesherrn unbenommen, hierunter zu begnadigen, und auch den schuldigen Theil aus dringenden Ursachen zu dispensiren, daß er eine zweite Ehe schließen möge; jedoch wird darauf gesehen, daß solches nicht mit derjenigen Person geschehe, welche an dem Unglück der ersten Ehe Ursache gehabt, weil solches zum öffentlichen Aergerniß gereichen würde. Daß die Ehegerichte in den protestantischen Ländern nicht von gleicher Strenge seyn, sondern einige in der Anwendung der vorher erzählten Ursachen zur Ehescheidung zu ängstlich, andere hingegen zu nachlässig zu verfahren pflegen, ist bekannt. Unser Staat, der Preußische, war besonders unter der Regierung Friedrichs des Großen wegen allzugroßer Freigebigkeit in Ertheilung der Scheidebriefe, wozu damals die Verbreitung der Französischen Philosophie das meiste beigetragen

hat, sehr berühmt; allein man gewahrte bald, daß dem Staate mit dieser Art Aufklärung wenig geholfen war, und man kehrte daher gegen Ausgang des Jahres 1782 wieder zu den vorigen Grundsätzen des allgemeinen protestantischen Kirchenrechtes größtentheils zurück. Von der Ehescheidung im eigentlichen Verstande, muß unterschieden werden: die Trennung nichtiger Ehen, wovon, jedoch unrichtigerweise, das Wort Ehescheidung ebenfalls gebraucht zu werden pflegt.

Was die Ehescheidung in polizeilicher Hinsicht anbetrifft, so kann hier nur die Frage seyn: Ob die Ehescheidungen einem Staate in Ansehung der Vermehrung der Menschen nützlich oder schädlich seyen. Betrachtet man nun die Sache aus diesem Standpunkte, so darf man wohl erklären, daß im Fall die Wiederherstellung eines freundschaftlichen Umganges zwischen einem Ehepaare nicht zu hoffen ist, und in Hinsicht der Kinder die nöthige Vorsicht geschehen, den Geschiedenen die anderweitige Verheirathung zu gestatten ist. Denn wenn man den Ehecontract, das Ehebündniß, als einen bürgerlichen Vergleich oder Contract betrachten darf, so müssen auch bei demselben alle Bedingungen Statt finden, die dergleichen Arten von Vergleichen natürlich sind, und folglich die Aufhebung der Ehe nicht ausschließen, insofern einer der Contrahenten es an Erreichung des durch den Contract beabsichtigten Endzweckes und Erfüllung seiner Schuldigkeit ermangeln lassen; da nun die Fortpflanzung des Geschlechts der erste und wesentlichste Endzweck des Ehestandes ist, so folgt auch die Auflöslichkeit des Contracts, wenn den Hauptbedingungen unübersteigliche Schwierigkeiten im Wege stehen. In die Klasse der unübersteiglichen Schwierigkeiten gehört auch ohne

Zweifel eine beträchtliche Verschiedenheit des Temperaments, welche die Hoffnung zum Kinderzeugen zwar in dieser, aber nicht in einer andern, dem Temperamente conformern, Ehe, vereitelt, ferner, entgegenstehende Gemüthsarten, welche Ekel, Verachtung, Uneinigkeit, Verletzung der ehelichen Treue, Verschwendung des Vermögens und mehr andres Unheil anrichten, folglich dem Endzweck der Ehe oder der Vermehrung der Menschen gerade zu entgegen sind. Will man Menschen von der letztern Gattung ohne die geringste Hoffnung der Befreiung zusammenfesseln, so macht man sie zu den Absichten der Natur untüchtig; und diese in Tyrannei ausartende Fesseln veranlassen überdies mancherlei Unordnungen, Verarmung der Familien, übel erzogene Kinder, Ehebruch, Vergiftungen ꝛc. Würde dahingegen die Trennbarkeit der Ehe bei vernünftigen Ursachen zugelassen, so würde auch bei dem zur Freiheit gebornen Menschen die Süßigkeit des Ehestandes einen Zuwachs erhalten und die Vermehrung der Menschen befördert.

Was nun den Scheidungsprozeß, Ehescheidungsprozeß anbetrifft, so bezeichnet man damit diejenige Gattung von Rechtfertigungen, wo vor dem Geistlichen oder dem Ehegerichte auf die Aufhebung oder Trennung einer Ehe angetragen wird, in welchem Verstande der Ehescheidungsprozeß wieder in den Annullationsprozeß und Desertionsprozeß eingetheilt werden kann. Was derselbe mit andern Prozessen gemein hat, vornämlich dem summarischen, gehört unter den Art. Prozeß, s. diesen, Th. 118, S. 33 u. f. Seine vorzügliche Besonderheit besteht aber darin: a) daß die Partheien, wenigstens bei der ersten Tagsatzung, in Person zu erscheinen haben, und keinen Prokurator oder Advokaten für sich stellen

können; daß b) derjenige Theil, welcher die Gültigkeit oder Fortsetzung der Ehe behauptet, demjenigen, welcher die Ungültigkeit oder Trennung derselben versicht, den Judicialeid nicht zumuthen darf; und c) daß der Verklagte verbunden ist, dem Kläger die Beweisthümer, welche er etwa wider sich selbst in Händen hätte, herauszugeben. Daß die erste Besonderheit von dem persönlichen Erscheinen bei dem wahren Desertionsprozeß, wo der eine Theil wirklich entlaufen ist und nicht herbeigebracht werden kann, hinwegfalle, versteht sich von selbst. Es wird aber auch bisweilen, wenn die Personen in dem Lande, ja an dem Orte des Ehegerichtes gegenwärtig sind, dispensirt, doch soll solches ohne wichtige Ursachen nicht geschehen. Der Hauptbeweggrund der Gesetzgeber, daß sie die Partheien in Person vor das Ehegerichte geladen wissen wollen, um dadurch eines Theils die Eheleute von leichtsinnigen Klagen zurückzuhalten und abzuschrecken, andren Theils manche Ehehändel durch gütlichen Zuspruch an beide Hauptpersonen in der Geburt zu ersticken, und endlich auch die von den Sachwaltern aus Bosheit oder Ungeschicklichkeit bisweilen verdrehten oder versteckten wahren Umstände der Sache durch an die Partheien selbst erlassene Fragen desto eher an das Licht zu bringen, welche Verfahrungsart pro interrogatoria in judicio, noch als die vierte Besonderheit des Ehescheidungsprozesses hätte genannt werden können. Die Weisheit dieser Beweggründe ist so in die Augen fallend, daß man sich wundern muß, daß das persönliche Erscheinen der streitenden Theile nicht überhaupt, auch in andern Prozeßarten, wo es nur immer möglich ist, erfordert wird, da dieses Mittel gewiß wider die Prozeßsucht im Ganzen von ausnehmender Wir-

kung seyn würde. — Der Grund der zweiten Besonderheit, oder daß der sogenannte Judicialeid gegen die Fortdauer oder Gültigkeit der Ehen nicht Statt finde, liegt darin, daß die Ehe keine Sache ist, welche von der Willkühr der Privatpersonen abhängt, und deren sich also der eine Theil, indem er es dem Gewissen des andern anheim stellt, aus freiem Willen entschlagen könne, daß hingegen im umgekehrten Fall diejenige Parthei, so die Ehe für ungültig oder durch eine dazu geeignete Handlung gebrochen angiebt, der andern Parthei, welche demselben widerspricht, die Sache in das Gewissen schieben oder derselben den Eid deferiren könne, scheint weder dem canonischen, noch dem protestantischen Kirchenrechte zuwider zu seyn, obgleich mehrere Ehegerichtsordnungen, z. B. die Würtembergische, alle Eidesdelation in Ehesachen, es sey pro oder contra matrimonium, untersagen, um zu besorgende Meineide zu verhüten. — Die dritte Besonderheit, daß nämlich der Beklagte vom Kläger gegen die sonstige Rechtsregel, die Waffen gegen sich selbst herauszugeben, angehalten werden könne, beruht auf der bloßen natürlichen Billigkeit und weil der Eherichter freie Hand hat, die Wahrheit zu erforschen, als bei andern Prozeßarten, denen ein feierlicher gewisser Gang vorgeschrieben worden. Diese Besonderheit wird jedoch von den Rechtsgelehrten nur auf die Fälle, wo solche die zu begünstigende Gültigkeit oder Fortdauer der Ehe erfordern möchte, eingeschränkt, z. B. wenn ein Ehegatte das andere nicht dafür erkennen wollte, und der Beklagte läugnende Theil den Copulationsschein in Händen hätte. Man pflegt sonst auch unter die Besonderheiten des Ehescheidungsprozesses zu rechnen α) daß sich die Partheien nicht gütlich dahin vergleichen können, den Anspruch auf

die Gültigkeit oder Fortsetzung der Ehe schwinden zu lassen, oder es auf den Ausspruch eines dritten, der nicht Richter ist, auszusetzen; β) daß eine wider die Ehe, das ist, zu derselben Trennung oder Nichtigerklärung, ausgesprochene Urthel niemals in Rechtskraft erwachse; γ) daß von Urtheln in Ehesachen nicht an die höchste Reichsgerichte appellirt werden kann ꝛc. Das Erstere gehört aber nicht eigentlich zum Prozeß, sondern ist eine Folge von der Natur der Ehesachen, insofern diese mit der christlichen Religion und dem Staate in engerer Verbindung stehen, als bloße Privathändel. So können sich ja auch die Partheien nicht über ein Verbrechen vergleichen oder es auf Compromiß aussetzen, an dessen Bestrafung dem Gemeinwesen gelegen ist. Das Zweite ist, nach den klaren Beweisen von Just, Henning, Böhmer, eine falsche Meinung, und das dritte fließt nicht aus einer besondern Eigenschaft des Prozesses, sondern aus der Gerichtsbarkeit. Andere Besonderheiten, welche dieses oder jenes Land in Ansehung des Ehescheidungsprozesses haben mögen, kann man aus der Ehe- und Ehegerichtsordnung eines jeden Landes erlernen, wobei man jedoch auch die Observanz zu Rathe ziehen muß, welche hier und da Manches hierin eingeführt hat, worüber geschriebene Gesetze mangeln Man vergleiche mit diesem Artikel, auch den Art. Scheidebrief, oben, S. 524 u. f.

Handbuch sämmtlicher Rechte, zum Gebrauch für Richter und Sachwalter, 1r Th., Leipz., 1792, S. 687.

Deutsche Encyklopädie, 7r Bd, S. 1005 u. f.

Scheidung, in der Chemie, die chemische Scheidung, s. Scheiden.

Scheidungsprozeß, s. oben, unter Scheidung, S. 705.

Schein, von dem Zeitworte scheinen. 1) Der Zustand des Scheinens, jedoch nur zuweilen in engerer Bedeutung von dem Zustande, da ein leuchtender Körper sichtbar ist. So sagt man z. B. wir haben Mondenschein, Sonnenschein, wenn das helle Licht dieser Himmelskörper ohne Hinderniß gesehen wird; dahin gehört dann auch die bei den Astrologen übliche Bedeutung, wo der Schein der Stand eines Planeten im Verhältniß gegen andere ist, die Art und Weise wie er mit und gegen andere gesehen wird, der Aspect. Der gedritte Schein, wenn zwei Planeten 120 Grad von einander stehen; der gevierte Schein, wenn diese Entfernung 90 Grad beträgt, der gesechste Schein, wenn sie 60 Grad ist. In weiterer und figürlicherer Bedeutung sagte man ehemals Schein werden, für entstehen, Schein thun, erzeigen, erweisen, woraus die Verwandschaft mit seyn und geschehen erhellt. — 2) Dasjenige, was an einem Körper gesehen wird, doch nur in einigen Fällen (1) Eigentlich. Das helle Licht eines leuchtenden Körpers, insofern es durch das Gesicht empfunden wird. Einen Schein von sich geben. Sonne und Mond werden ihren Schein verlieren. Matth. 24, 29. Der Mondschein, Sonnenschein. Bei dem bloßen Schein einer Lampe. Der des Feuers, des Lichtes; das Licht giebt einen hellen, einen schwachen Schein. Einen Schein vom Himmel, ein leuchtendes, jedoch unbekanntes Wesen, der Nordschein, Wiederschein. In den meisten Fällen, wenn man die Zusammensetzungen ausnimmt, hat das Wort Schein etwas Unedles an sich; wenigstens braucht man in den edlern Schreibarten dafür lieber Licht und Glanz, obgleich das

letztere oft mit Schein gleichbedeutend ist. Man brauchte auch ehemals Schein für Glanz von nicht leuchtenden Körpern, der Bluomen Schin, einer der Schwäbischen Dichter. In engerer Bedeutung wird die veränderliche Gestalt des Mondes in einigen Gegenden der Schein genannt, der in andern das Licht heißt. Der neue Schein, der Neumond, das neue Licht. So auch der alte Schein, der volle Schein. Im engsten Verstande ist in der Astrologie Schein der Neumond, jedoch nur in den Zusammensetzungen Jennerschein, Hornschein, Märzschein ꝛc. der Neumond im Jenner, im Hornung, im März. (2) In weiterer Bedeutung die Gestalt eines Dinges. (3) Im eigentlichen Verstande, die Figur eines Dinges, im Gegensatz seines Wesens, eine veraltete Bedeutung, in welcher es ehedem von dem Bilde, dem Schatten der Körper gebraucht wurde.

Mir ist geschehen als einem Kindeline
Das siu schoenes Bilde in einem Glase gesach
Unde greif darnach sin selbes Schine.

Heinrich von Morungen.

In einigen Gegenden sagt man noch, wie ein Schein einhergehen, wie ein Schatten, wie ein Bild ohne körperliches Wesen. Das alte Schemen, ein Schatten, ist damit genau verwandt. In der noch im gemeinen Leben üblichen Redensart, sich mit dem Scheine begnügen müssen, das ist, mit dem bloßen Ansehen, hat es die gleichfalls veraltete Bedeutung des Sehens. — (ß) Figürlich, das was von einem Dinge in die Sinne fällt, die Art und Weise wie ein Ding empfunden wird, gemeiniglich, so fern diese Art von der wahren Beschaffenheit noch unterschieden oder derselben entgegengesetzt ist. Die Sache

hat einen guten, einen bösen Schein. Der äußere Schein giebts. Allen bösen Schein meiden, sich hüten, damit eine Handlung nicht böse scheine. Der Schein ist betrüglich. Sich von dem Scheine hintergehen lassen. Etwas nur zum Scheine thun, bloß damit es von Andern dafür gehalten werde, ohne daß es wirklich das sei, was es zu seyn scheint. Unter dem Scheine Rechtens. Unter dem Scheine des Guten. Der Schein ist sehr wider dich. Eben diese Bedeutung findet auch in vielen Zusammensetzungen Statt, wo der Schein allemal der wahren Beschaffenheit entgegengesetzt ist. Ein Scheingut, Scheinchrist, Scheingrund ꝛc., was nur den Schein, die äußere Gestalt eines Gutes, eines Christen, eines Grundes hat, es aber nicht wirklich ist. — 3) Dasjenige, was ein anderes Ding sichtbar macht, doch nur in einem einzigen figürlichen Falle, von einem schriftlichen Zeugnisse einer geschehenen Sache, wo es im gemeinen Leben von kleinen, ohne viele Formalitäten ausgefertigten schriftlichen Zeugnissen am üblichsten ist. Jemanden einen Schein geben, eine Quittung über eine bezahlte Geldpost. Einen Schein von sich geben, ausstellen. Ein Taufschein, ein schriftliches Zeugniß, daß ein Kind getauft sei, mit Bestimmung der Zeit, wenn solches geschehen. Der Trauschein, Postschein, Zollschein, Todtenschein ꝛc. Zuweilen ist auch der Schein im gemeinen Leben ein schriftliches Zeugniß des Wohlverhaltens, so wie bei den Kaufleuten auch ein schriftliches Verzeichniß abgelieferter Waaren zuweilen ein Schein heißt. In dieser ganzen Bedeutung, in welcher Schein eigentlich einen Be-

weis bedeutet, ist im gemeinen Leben auch das Diminutivum Scheinchen üblich.

In psychologischer Hinsicht ist der Schein, das Verhältniß der Gegenstände zu unserer Vorstellung, oder dasjenige an der Erscheinung, wodurch wir zum Irrthume verleitet werden. Jeder Irrthum gründet sich daher auf einen Schein, ist aber nicht selbst und an sich Irrthum. Ein Schein findet Statt, wenn die Erscheinungen so beschaffen sind, daß einerlei Gegenstände verschiedene, oder verschiedene Gegenstände einerlei Vorstellungen erwecken, so daß dadurch der Urtheilende leicht verleitet wird, jene für verschiedene, diese für einerlei, in Hinsicht auf Natur, Eigenschaften, Ursache, Wirkung, zu halten. Wer nach dem Scheine urtheilt, irrt, und hält einen Gegenstand für etwas, was er nicht ist. z. B. eine Bildsäule für eine lebendige Person, oder für das nicht, was er doch ist. In so fern aber der Schein immer auf einem subjectiven Grunde beruht, ist der Schein gleichsam der Schatten der Wahrheit, das auf der Oberfläche nachgeahmte Seyn; und je größer der Schein ist, desto größer ist auch die Scheinbarkeit, und desto verzeihlicher der Irrthum; je geringer der Schein, desto größer die Ungereimtheit des Irrenden. Um den Schein zu widerlegen, muß man die Ursachen desselben kennen, und ihn aufdecken. Da der Schein ein subjectives Verhältniß ist, so liegen auch die Gründe desselben zunächst in unserer auffassenden und erkennenden Thätigkeit, so wie in dem ganzen Verhältnisse unserer geistigen Kräfte; denn die Wahrnehmungsfähigkeit äußerer oder innerer Erscheinungen — innerer und äußerer Sinn — hat ihren bestimmten Wahrnehmungskreis und Wahrnehmungspunkt, und was den äußeren Sinn insbesondere anbetrifft, so ver-

ursacht z. B. die besondere, zum Theil krankhafte Beschaffenheit unserer Sinnesorgane auf mannigfaltige Weise Schein. Hiernach giebt es einen optischen, akustischen ꝛc. Schein. Wer daher das subjective Verhalten unserer Sinnesorgane, z. B. des Gesichts, wo im eigentlichen Sinne nur vom Scheine die Rede seyn kann, zu den Gegenständen für etwas Objectives, das heißt, für eine reale Beschaffenheit der letztern, nimmt, der wird, durch Sinnenschein verleitet; allein hierbei wirkt die Einbildungskraft größtentheils mit, welche die mangelhafte Sinnenempfindung ausfüllt, das Gegebene vergrößert, und bei der Vergleichung der Gegenstände Einbildungen unterscheidet, die der Urtheilende leicht für Sinneswahrnehmungen hält. Ferner entsteht auch der Schein unmittelbar aus der Einbildungskraft, wenn die Bilder derselben zu stark werden, so daß sie an Lebhaftigkeit den Sinnesanschauungen sich annähern oder willkührliche Ideen-Associationen statt Urtheile sich eindrängen. Das Gedächtniß und die Erinnerungskraft erzeugt den Schein, indem wir Manches vergessen, was wir dann als nichtvorhanden betrachten. Der Verstand bewirkt den Schein durch Mangel an Selbstthätigkeit, Mangel an Aufmerksamkeit auf die Denkgesetze, daher der logische oder dialectische Schein, der in der Nachahmung der Denkform besteht. Armuth an Kenntnissen, so auch Verwechselung gewohnter Zeichen mit den Sachen, und endlich die Herrschaft der Gefühle und Neigungen über uns. So wirkt auch überhaupt Schwäche und Krankheit des Erkenntnißvermögens und die verschiedenen Lagen und individuellen Verhältnisse der Menschen. Der Vernunftschein, im Gegensatz des empirischen, der durch die Erfahrung erkennbar

ist, beruht auf der Neigung des Menschen gewisse Vorstellungen des Uebersinnlichen für Erfahrungsgegenstände zu halten, oder die Gesetze der Wirklichkeit auf das Ideale auszudehnen. Der Schein verschwindet entweder, sobald er aufgedeckt wird, dann nennt man ihn Blendwerk, bei den Sinnesgegenständen Betrug der Sinne, oder Sinnentrug; denn der Betrug deutet mehr auf böse Absicht, aber er bleibt und wir überlassen uns ihm gern, dann wird er Illusion genannt; einen solchen bewirkt die Kunst.

Real=Encyklopädie oder Conversations=Lexicon 8r Bd., S. 700.

Schein, (Accise=), s. Zollschein, in Z.

— akustischer, s. oben, S. 713.

— alter, s. das., S. 710.

— (Armen=), ein Schein, welcher gewöhnlich von den Armendeputirten ausgefertiget und denjenigen Individuen der ärmern Volksklasse ertheilt wird, welche bei Prozessen die Gerichtskosten nicht bezahlen können, und sich daher in das Armenrecht gegeben haben. Es wird darin ihre Armuth; gewissenhaft bescheiniget.

— (Assecuranz=), Scheine, denen zu Folge sich einer verbindlich macht nach Erlangung eines Amtes, oder für die Besorgung eines gewissen Geschäftes, eine gewisse Summe zu bezahlen.

— (Beglaubigungs=), s. Certificat, Th. 7, S. 774.

— (Cassen=), Cassenscheine, Cassenbillets, s. unter Sachsen, Th. 29, S. 337.

— (Cautions=), Prăcautionsschein, ein Schein, den ein Bürge, Cavent, ausstellt, worin er sich anheischig macht, im Fall der Schuldner, für den er gut sagt, die Schuld nicht zu rechter Zeit abträgt, er die Zahlung leisten will.

Schein, (Cessions=), wird ein Schein genannt, worin man eine Schuld, die man von Jemanden zu fordern hat, einem Dritten in der Art abtritt, daß dieser nun alle Rechte des Gläubigers erhält, welches im besagten Scheine ausgedrückt worden.

— (Depositions=), s. Th. 9, S. 114.

—, dialectischer, s. oben, S. 713.

— (Empfangs=), Recepisse, bei den Kaufleuten, ein Schein, welcher von den Waarenmäklern ausgestellt wird, und worauf derjenige, der ihn bei dem bezeichneten Kaufmann präsentirt, die darauf verzeichneten Waaren empfängt. Auch wird derjenige Schein so genannt, welchen derjenige ausstellt, der Waaren, Geld ꝛc. von einem Andern bekommen hat.

— Erlaß=) s. Th. 11, S. 365.

— (Erlaubniß=), ein Schein, welcher Jemandem zur Betreibung eines Gewerbes, einer Kunst ꝛc. von Seiten der Obrigkeit ertheilt wird.

— (Fracht=), s. Fracht=Brief, Th. 14, S. 733 u. f.

—, des Feuers, s. oben, S. 709.

—, gedritter, s. oben, S. 709.

— (Gegen=), s. Revers, auch eine Art Schmetterlinge, welche zu den Tagvögeln gehört, Papillio D. F. Midamus, s. unter Schmetterling, Danåar, bunter, blauschielender.

— (Geld=), s. Schein (Tresor=).

— (Geleits=), Geleitszettel, Geleitsbrief, s. Geleitsbrief, unter Geleit, Th. 17, S. 107, 109.

—, gesechster, s. oben, S. 709.

— gevierter, s. daselbst.

— (Gewerbe=), bei Einführung der Gewerbefreiheit, ein Schein, welcher zur Betreibung irgend

eines Gewerbes des bürgerlichen Lebens, in so weit es von der Regierung als frei gegeben worden, gegen eine gewisse Steuer ausgetheilt wird; s. unter Steuer, Gewerbesteuer.

Schein, (Horn=), s. oben, S. 710.
— (Jenner=), s. das.
— (Interims=), s. Th. 30, S. 453.
— (Indult=), im Lehnwesen, s. Th. 69, S. 647, 649.
— (Lade=), s. Th. 58.
— (Lampen=), s. oben, S. 709.
— (Lehens=), s. Th. 69. S. 648, 660.
— (Lieferungsschein=), s. unt. Lieferung. Th. 78.
— (Licht=), s. oben, S. 709.
—, logischer, s. das., S. 713.
— (März=), s. oben, S. 710.
— (Mauth=), s. Zollschein, in Z.
— (Mond=), s. oben, S. 709, und Th. 93, S. 393.
— (Mortifications=), Tilgungsschein, s. unter Mortification, Th. 94, S. 382.
— (Muth=), s. unter Lehens=Indult, Th. 69, S. 648.
—, neuer, s. oben, S. 710.
— (Niederlags=), Packhofsschein, ein Schein, welcher von denjenigen Waaren ausgestellt wird, die der Kaufmann bei der Ankunft zur Niederlage schreiben läßt, das heißt, diejenigen Waaren, welche der Kaufmann gleich vom Packhofe aus wieder zu verkaufen gedenkt, oder die er aus Mangel an augenblicklichem Raume in seinen Waarengewölben und Speichern auf die Packhofsniederlage bringen läßt, worüber er dann einen Schein von dem daselbst angestellten Packhofs- oder vielmehr Niederlags=Bedienten erhält.
— (Nord=), s. oben, S. 709 u. Th. 102, S. 667.

Schein, optiſcher, ſ. oben, S. 713.
— (Packhofs=), ſ. Schein (Niederlags=).
— (Paſſir=), Paſſirzettel, ſ. Th. 107, S. 740.
— (Poſt=), ſ. Th. 116, S. 244.
— (Prăcautions=) ſ. Schein (Cautions=).
— (Recognitions=), Recognitionszettel, ſ. Th. 69, S, 648.
— (Schluß=), ſ. dieſen Artikel.
— (Schuld=), ſ. dieſen Artikel.
— (Sinnen=), ſ. oben, S. 713. und unter Sinnenſchein.
— (Sonnen=), ſ. oben, S. 709, und unter Sonnenſchein.
— (Tauf=), ſ. oben, S. 711, u. dieſen Artikel.
— (Thaler=), ſ. Schein (Treſor=).
— (Tilgungs=), ſ. Schein (Mortifications=).
— (Todten=), ſ. oben, S. 711, u. dieſen Artikel.
— (Tranſito=), ſ. dieſen Artikel.
— (Trau=), ſ. oben, S. 711 u. dieſen Artikel.
— (Treſor=), Thaler=, Fünfthaler=, Hundertthaler=, Hundertfunfzig=Thaler=Schein, ſ. Treſorſchein.
— (Vigilanz=), ſ. unter Lehnweſen, Th. 69, S. 549 u. f.
— (Viſir=), ſ. Certificat, Th. 7, S. 774.
—, voller, ſ. oben, S. 710.
— (Vernunft=), ſ. daſ., S. 713.
— (Vor=), ſ. daſelbſt.
— (Waaren=), ſ. dieſen Artikel.
— (Wieder=), ſ. oben, S. 709.
— (Zoll=), Acciſeſchein, Mauthſchein, ſ. unter Zoll, in Z.

Scheinbar, Bei- und Nebenwort, welches nach Maaßgebung des Hauptwortes Schein verſchiedene Bedeutungen hat. 1) Was ſehr merklich geſehen wird, für augenſcheinlich, eine im Hochdeutſchen

veraltete Bedeutung, in welcher scimbar schon bei dem Notker vorkommt.

Liebe nicht mit Worten nur allein
Laßt eure Liebe scheinbar seyn,
Durch wahren Mund und rechte Thaten.
Opitz.

Im gemeinen Leben einiger Gegenden ist das verlängernde scheinbarlich noch in diesem Verstande gangbar. Gott hat ihn scheinbarlich gestraft. Ein scheinbarliches Wunder. Beides für unzertrennlich. Ottfried braucht dafür das gleichfalls veraltete Wort scinhaft. — 2) Was einen Schein, das ist, ein helles Licht hat. (1) Eigentlich, wo es gleichfalls veraltet ist. (2) Figürlich, ein gutes äusseres Ansehen haben; so auch der Gegensatz unscheinbar. Nach einer noch weiteren Figur braucht Notker scimbar für berühmt. — 3) Den Schein von etwas habend, ohne es wirklich zu seyn, und in engerer Bedeutung, den Schein der Wahrheit habend. Die scheinbare Unschuld des Spieles verleitet ihn zur Sicherheit. Sie stand in einer scheinbaren Verlegenheit auf. Ein scheinbarer Vorwand, eine scheinbare Entschuldigung, scheinbare Gründe. Eine scheinbare Tugend. Der scheinbare Ort eines Stromes, der Ort, wo der Strom wirklich gesehen wird, aus welchem er uns in die Augen fällt, im Gegensatze des wahren Ortes, wo er wirklich befindlich ist. In allen diesen Fällen wird Schein, dem was die Sache wirklich ist, mehr oder weniger entgegen gesetzt.

Scheinbarkeit, der Zustand, die Eigenschaft, da ein Ding scheinbar ist, in allen obigen Bedeutungen.

Scheinbegriff, ein Laut, welcher einen Gedanken bei sich zu führen scheint, aber nicht wirklich hat.

Scheinbehelf, eine Entschuldigung, einer bösen Sache einen guten Schein zu geben.

Scheinbeweis, ein Satz, welcher den Schein eines richtigen Beweises hat, aber eigentlich das nicht beweiset, was er beweisen soll; desgleichen ein Beweis, welcher nur zum Scheine geführt wird.

Scheinchrist, ein Mensch, welcher sich nur im Aeußern den Vorschriften des Christenthums gemäß bezeigt, im Gegensatz des wahren Christen.

Scheinding, was nur den Schein der Möglichkeit hat, in der Wirklichkeit aber nicht seyn kann.

Scheinehre, ein Vorzug, welcher den Schein einer Ehre hat, ohne es wirklich zu seyn.

Scheinen, ein unregelmäßiges Zeitwort der Mittelgattung, welches bedeutet: 1) Ein helles bleibendes Licht von sich geben, oder im engeren Verstande wegen eines hellen bleibenden Lichtes sichtbar seyn. In diesem Verstande sagt man der Mond scheint, wenn er mit hellem Lichte sichtbar ist; die Sonne kann vor dem Nebel nicht scheinen. Gott machte Lichter, daß sie scheinen auf Erden, 1 Mos. 1, 15, 17. Die Sonne scheint warm. Die Sonne scheint durch das Glas. Das Mittelwort scheinend, z. B. ein scheinend Licht, Joh. 1, 35, ist in dieser Bedeutung im Hochdeutschen ungewöhnlich. — Das ganze Zeitwort wird jetzt nicht mehr in dem Umfange gebraucht, in welchem es wohl ehemals üblich war. Von dem Feuer, von dem Blitze, von den Sternen, von einem Lichte wird es, einige gemeine Sprüchwörter ausgenommen, nicht mehr gesagt, obgleich man das Hauptwort Schein noch von demselben gebraucht. Ehemals war es hiermit anders. In schinentemo

Fiure, Ottfr. bei flammenden Feuer. Der Blitz scheint vom Aufgange bis zum Niedergange, Matth. 24, 27, für leuchten. Sein Blitz scheint auf die Enden der Erde, Hiob 37, 3. Wohin auch die figürlichen Ausdrücke gehören: Die Seligen werden helle scheinen, Offenb. 3, 7; meine Lehre scheinet ferne, Sir. 24, 44; für leuchten, glänzen. — 2) Figürlich (1) deutlich, erweislich werden; eine veraltete Bedeutung, für welche jetzt erscheinen, noch mehr aber erhellen üblich ist. Wie aus den Büchern scheint. Opitz. (2) Auf eine gewisse Art unmittelbar empfunden werden, ohne daß eben die Sache so sei, wie sie unmittelbar empfunden wird; ja oft wird dieses scheinen oder diese unmittelbare Empfindung dem seyn, der wahren Beschaffenheit entgegengesetzt. Es ist in dieser Bedeutung auf eine doppelte Art üblich; in beiden steht die Person, wenn solche ausgedrückt wird, in der dritten Endung. — Als ein persönliches Zeitwort. Die Sonne scheint uns klein zu seyn und ist doch sehr groß. Ein anderes ist etwas scheinen, und ein anderes seyn. Die Pastete scheint gut zu seyn. Gelehrt scheinen wollen. Auf daß sie vor den Menschen scheinen daß sie Fasten, Matth. 6, 16. Ein dumm scheinender Mensch. Jede Stunde scheint ihm eine traurige Winternacht. Geßn. Daß ich einige Augenblicke ganz fühllos geschienen habe. Gell. Die Freundschaft scheint mir in der That besser. Ebenders. In welcher persönlichen Form, nach Adelung, nur harte und unrichtige Verbindungen vermieden werden müssen. Z. B. die Streitigkeiten scheinen noch so bald nicht beigelegt zu

werden; für: es scheint, daß die Streitigkeiten noch so bald nicht werden beigelegt werden. — Als ein unpersönliches Zeitwort. Es scheinet, daß es regnen wolle, oder als wollte es regnen. Es scheint, daß es nichts helfen werde, oder es werde nichts helfen. Es scheint mir nicht so. Wie es scheint, so befindet er sich noch wohl. Dieses Zeitwort lautet in der ersten Bedeutung schon im Isidor, bei dem Kero, Ottfried ꝛc. scheinan, skinan; bei dem Ulphilas skeinan, im Niedersächsischen schinen, im Engl. shine, im Schwed. skina. Unser schön, Sonne, sehen, schimmern, das Griechische σχημα, das Lateinische scintilla, das Italienische sembiare, sembrare etc. sind genau damit verwandt. Ehemals war es auch als ein thätiges Zeitwort üblich, welches eigentlich sichtbar machen, hernach zeigen, weisen und beweisen bedeutete, in welchem Verstande es auch bei dem Ottfried und Willeram vorkommt. Das Isländische skina bedeutet noch jetzt zeigen, und unser Schein, ein schriftliches Zeugniß, und bescheinigen sind noch Ueberbleibsel davon. Das letztere ist vermöge der Endung — igen, ein Intensivum von scheinen. Unser scheinen selbst ist nur eine, vermittelst der gewöhnlichen intensiven Endung — nen abgeleitete Form von einem veralteten scheien, scheen, schiën, welches ursprünglich eine Nachahmung einer schnellen zischenden Bewegung war, und wovon unter andern auch unser geschehen und seyn abstammen. Mit dieser Bedeutung ist die des Entstehens genau verwandt, daher das abgeleitete erscheinen auch gegenwärtig werden bedeutet. Der Gegensatz verscheinen ist noch im Niedersächsischen für vergehen, verschwinden üblich. Das Licht, der Glanz,

ist in allen Sprachen eine Figur der schnellen leichten Bewegung, obgleich die ersten Erfinder der Sprache wohl nicht gewußt haben, daß die Bewegung des Lichtes die schnellste in der Natur ist; daher stammt die Bedeutung des sichtbar werdens und besonders vermittelst eines eigenen Lichtes her, welche auch in unserm schön zum Grunde liegt. Unter den Landleuten Meissens ist noch eine sonst ungewöhnliche Bedeutung im Gange, nach welcher man von dem Getreide sagt, daß es scheine, wenn es vor der Zeit und ehe es noch kernt, zu Stroh wird und dann leer ist. Nach Adelung gehört es hier zu dem schon gedachten Niedersächsischen verscheinen, vergehen, verschwinden.

Scheinfeder, an den deutschen Schlössern, das Gehäuse, welches die wahre Feder verbirgt.

Scheinfreund, derjenige, welcher sich nur äußerlich als Freund zeigt, nur zum Scheine, ohne es wirklich zu seyn.

Scheinkauf, ein nur zum Scheine geschlossener Kauf, eine Handlung, welche den Schein eines wahren Kaufes hat, es aber nicht ist.

Scheinkörper, eine bloße Gestalt ohne körperliche Theile, im Gegensatze eines wahren oder organischen Körpers; Corpus parastaticum.

Scheinkur, eine Palliativkur, s. diesen Artikel, Th. 106, S. 284.

Scheinlich, ein Bei- und Nebenwort, welches im Hochdeutschen für sich allein veraltet ist, aber ehemals für scheinbar gebraucht wurde. Pillen, die sonst allzu bitter schmecken, scheinlich machen und vergolden. Logau. Augenscheinlich und wahrscheinlich haben es noch, obgleich in etwas veränderten Bedeutungen.

Scheinmittel, eine Sache, welche den ersten Schein nach wirksam zu seyn scheint, aber die verlangte

Wirkung nicht hervorbingt. Dergleichen Scheinmittel sind die Palliative in der Medizin.

Scheintod, wird der Zustand eines Menschen genannt, wenn alle Aeußerungen des Lebens, welche von andern Menschen bemerkt werden können, fehlen, und doch im Innern des Körpers noch Leben vorhanden ist. Es ist eine Art Starrsucht, in welchem Zustande der Mensch völlig todt erscheint; es fehlen ihm die äußeren Bewegungen, wodurch sich das Leben offenbart, die Muskelbewegungen, der Gebrauch der Sinne, die Gegenwirkung durch Sprache und willkührliche Bewegung, das Athmen, die Wärme des Körpers, die Röthe der Haut, das Schlagen des Herzens und der Arterien, mit einem Worte alle äußere Erscheinungen des Lebens; wenn aber die inneren Bedingungen des Lebens, unverletzte Organisation der zum Leben nothwendigen Theile des Körpers, und normale Beschaffenheit der Flüssigkeiten desselben, kurz das innere Lebensprinzip noch nicht so weit angegriffen ist, daß es zum Leben unfähig macht, so ist die Möglichkeit vorhanden, daß auch in die Theile, welche schon leblos erscheinen, äußerlich zu leben aufgehört haben, das Leben wieder zurückgebracht werden kann. So gewahren wir an einzelnen Gliedern, z. B. an den Fingern, der Hand, den Füßen, den Ohren, daß sie von Kälte gleichsam abgestorben erscheinen, daß sie gefüllos, erstarrt, ohne Wärme und ohne Bewegung sind, und doch, wenn ihre Organisation im Innern noch nicht gestört ist, durch die gehörigen Mittel das volle Leben wieder in ihnen hergestellt werden kann. Wir gewahren ferner, bei Ohnmachten, daß der Mensch einige Zeit ohne alle Aeußerungen des Lebens da liegen kann, obgleich Niemand glaubt, daß kein Leben mehr in ihm sei, da dieser Zu-

stand gemeiniglich nicht lange dauert, sondern sich alle Lebensäußerungen in kurzer Zeit von selbst wieder einstellen. Man hat aber Fälle, wo eine starke Ohnmacht so lange anhält, daß der Mensch wirklich todt zu seyn scheint, und doch steckt das Leben noch verborgen in ihm, eben so, wie bei einer kurz vorübergehenden Ohnmacht. Ein Mensch, welcher in Asphyxie oder Pulsstillstande liegt, hat vom Anfange an ganz den Anschein eines Leblosen; allein ob gleich viele in diesem Zustande wirklich gestorben sind, so wurden doch auch Manche gerettet und wieder in das Leben zurückgerufen; so wie man überhaupt auch annehmen kann, daß alle Asphyctische im Anfange nur scheintodt sind. Gleiche Beispiele des Scheintodes liefern uns die Erfrornen, welche ohne Lebenszeichen daliegen, und von denen bei gehöriger Behandlung doch auch Mancher wieder ins Leben gerufen wird.

Nicht immer bringen äußere Einflüsse einen todähnlichen Zustand hervor, sondern der Scheintod kann auch durch innere Vorgänge selbst veranlaßt werden, wo nicht allein die Aeußerungen, sondern alle Verrichtungen des Lebens im Organismus selbst aufgehoben werden können. Man hat davon mehrere Beispiele. Das innere Leben des Menschen, mit allen davon herkommenden Aeußerungen beruht zunächst vorzüglich auf zwei Factoren, auf dem Blute, welches das Material zu allem organischen Ansatze im Körper hergiebt, und auf dem Nerven, welcher das erregende, schaffende und ordnende Prinzip enthält. Eine Trennung dieser beiden Leben gebenden Prinzipe kann nicht Statt finden, ohne Aufhörung des Lebensprozesses; denn wird dem Nervenprinzip das Material entzogen, so strömt es entweder auf andere Theile mit über und erregt diese, oder zieht sich in

sich selbst zurück. Daher entstehen nach übermäßigem Blutverluste oft Krämpfe und Konvulsionen, oder Ohnmacht und Scheintod. Wird aber durch heftige Anstrengung des Nervengeistes, durch widrige directe Einwirkungen auf denselben von dem Gemüthe aus das Nervenfluidum erschöpft, in seinen Verrichtungen zerrüttet, gestört, gebunden, die Einwirkung desselben verhindert, oder die Einheit desselben von seinem Centrum im Gehirn verrückt und nach einem andern Centrum, dem großen Sonnengeflechte des Gangliensystems, versetzt, so erscheint der Theil des Körpers, welchen der Einfluß des Nervengeistes entzogen wird, als todte Masse, ohne Bewegung, ohne Leben. Daher können auch Krankheiten, besonders Nervenkrankheiten einen Zustand hervorbringen, in welchen der Mensch einen Todten ähnlich wird, obgleich im Innern Leben vorhanden ist. Auch hiervon hat uns vielfältige Erfahrung Beispiele genug geliefert. Wir wissen, daß Personen, welche zum Beispiel an einem Fieber mit heftigen Nervenzufällen krank lagen, endlich in so große Schwäche und in Erstarrung verfielen, daß sie allgemein für todt gehalten, wohl gar in den Sarg gelegt wurden und sich gegen alles Vermuthen wieder erholten. Hysterische Frauenspersonen verfallen nach heftigen Krämpfen und Konvulsionen nicht selten in Ohnmachten, aus denen sie sehr schwer und erst nach langer Zeit wieder erwachen. Auch Katalepsie, Starrsucht, Starrkrampf, nimmt oft den Grad von Heftigkeit und Hartnäckigkeit an, daß solche Kranke von Unkundigen für todt gehalten werden können. Manche scheintodte Personen haben dabei ihr volles Bewußtseyn, manche gar nicht. Unter denjenigen, welche sich bewußt sind, haben auch manche noch eine Wahrnehmung von der Außen-

welt des Gehörs, welches unter allen Sinnen einzig und allein empfänglich bleibt. Bei andern Scheintodten ist das Nervensystem so zerrüttet, daß der Mittelpunkt der Wirksamkeit des Nervenäthers von dem Gehirne nach dem Gangliensysteme versetzt ist, und die Seele zwar noch ihr Bewußtseyn, aber nicht mehr ihre Wirksamkeit im Gehirne, als dem eigentlichen Seelenorgan, sondern in einem der Geflechte des Gangliensystems hat, deswegen auch des wirklichen Gebrauchs ihrer Bewegungsmuskeln und aller Wahrnehmung durch die Sinne beraubt ist. Dieser Zustand ist zwar noch nicht oft genug beobachtet und nicht genau genug erforscht worden, er soll aber schon öfterer bei Nervenkranken eingetreten seyn, als man bis jetzt vermuthete. Nach Renard sollen einige Kataleptische, so in todähnlichem Zustande gelegen haben, daß sie nicht die geringste Wahrnehmung der Umgebung mittelst der Sinne bekamen, das, was man ihnen sagte oder sogar laut zuschrie, nicht hörten, auch nicht die Macht hatten, nur einen Finger zu bewegen. Dieses alles änderte sich aber, sobald der Arzt in unmittelbare Verbindung mit dem Kranken kam; indem er ihre Hände anfaßte, oder die seinigen auf ihre Herzgrube legte. Was dann der Arzt, wenn auch leise, zu ihnen sagte, verstanden sie vollkommen, sie wußten bei noch krampfhaft verschlossenen Augen, wer in der Stube anwesend war, konnten aber nur diejenigen Bewegungen mit ihren Gliedern vornehmen, welche der Arzt ihnen befahl. Zugleich hatten sie ihr Bewußtseyn und die Kenntniß ihres Zustandes, wußten auch, daß sie nicht in demselben bleiben würden. Hieraus läßt sich hinlänglich schließen, in welcher qualvollen Angst diejenigen Scheintodten liegen müssen, welche ihr

volles Bewußtseyn und ihr Gehör noch haben, ohne sich im geringsten bewegen, oder sonst nur irgend ein Zeichen ihres Lebens geben zu können. Wenn nun auch nicht alle Scheintodte das Bewußtseyn und das Gehör behalten, so bleibt doch bei allen die Möglichkeit, aus diesem Zustande wieder in das Leben mit Bewußtseyn zurückzukehren, und dieses kann selbst im Grabe noch geschehen, da das bei uns übliche Begraben der Leichen in Särgen es begünstiget. Die Möglichkeit des Scheintodes nimmt bis zur Wahrscheinlichkeit in dem Verhältnisse zu, in welchem sich die Fälle von denen, wo das Leben unmöglich ist, bis zu denen, wo der nur schnell eingetretene, aber kurze Zeit dauernde Mangel an Material des Lebens oder vorübergehende Hemmung des darauf wirkenden Lebensgeistes, einen Anschein von Aufhören des Lebens bewirkte. Die Wahrscheinlichkeit des Scheintodes ist daher bei allen Todesarten nicht in gleichem Grade vorhanden. Man würde zu weit gehen, wenn man bei einem an unheilbarer Verletzung eines zum Leben nothwendigen Theiles beim Aufhören des Lebensprozesses an Scheintod denken wollte; eben so wenig ist er bei Verstorbenen, welche an langwierigen Krankheiten, mit Zerstörung innerer Eingeweide verbunden, an Lungensucht, an Lebervereiterung ꝛc. litten, zu erwarten. Dagegen ist man eher berechtiget an solchen zu glauben, wenn die Person mit übrigens gesunden oder durch langwieriges Leiden nicht gestörten Eingeweiden, an bloßer Erschöpfung der Lebenskraft oder Blutverlust gestorben ist. Man muß eine solche Wahrscheinlichkeit um so eher als gewiß respectiren, je schneller die Ursache des scheinbaren Todes auf sonst gesunde, oder doch mit unverletzten Eingeweiden begabte Personen

gewirkt hat und noch mehr, wenn mehrere dergleichen Ursachen sich vereinten. Am meisten hat man daher Ursache bei Wöchnerinnen auf der Hut zu seyn, zumal wenn sie mit Krämpfen oder an Blutflüssen starben. Einen solchen Fall erzählt Klein. Eine Wöchnerin hatte nämlich jedesmal bei der Entbindung heftige Convulsionen; nach der Geburt fiel sie in einen Scheintod, welcher zwölf Stunden anhielt, wobei Wärme, Puls, Athemholen und Bewegung ganz wegblieben, so daß man sie das erste Mal für todt erklärte, und schon Trauerbriefe geschrieben wurden; auch bei dieser Person wurde der Zustand dadurch qualvoll gemacht, daß sie alles hörte, was um sie vorging, ohne daß sie im geringsten fähig war, sich zu rühren. Auch anhaltender Kummer, verbunden mit Nerven erschütternden Auftritten, kann Schwäche und Ohnmacht erzeigen, welche letztere so tief, so hartnäckig und anhaltend werden kann, daß sie zum Scheintode wird. Einen solchen Fall, welcher in der Mitte des verwichenen Jahrhunderts sich zutrug, erzählt Kluge in seiner Schrift über den animalischen Magnetismus. Auch bei neugebornen Kindern ereignet es sich nicht selten, daß sie scheintodt geboren werden. Personen, von welchen man vermuthet, daß sie nur scheintodt sind, dürfen von einem bequemen und zweckmäßigen Lager durchaus nicht weggebracht werden, bis man alle nur mögliche Versuche zu ihrer Wiederbelebung gemacht hat, aber selbst dann, wenn diese vergeblich gemacht oder angewendet worden, darf man sie nicht in das Grab legen, bis man von der Unmöglichkeit, daß noch Leben in ihnen verborgen seyn könne, überzeugt ist, und daß ein Sachverständiger darüber Gewißheit gegeben hat, diese Gewißheit erhält man durch eigene Verfahrungs-

arten und Kennzeichen; von denen auch einige trügen können.

Lancisi, ein päbstlicher Leibarzt, giebt bei der Unzuverläßigkeit der Todeszeichen, Nachricht von einigen zur Pestzeit lebendig begrabenen Todten, und giebt dabei den Aerzten ausdrücklich den Rath, nicht sogleich auf ein verstecktes Leben zu schließen, wenn man noch einige Bewegungen in der Brust oder im Unterleibe der Verstorbenen bemerkt, weil man beobachtet hat, daß diese Art von Bewegung in dem Leichnam entsteht, wenn die festen Theile durch die Gährung der Flüssigkeiten und durch die Entwickelung der luftigen Materien gehoben werden und wieder sinken. Hierdurch, sagt derselbe, ist es ohne Zweifel geschehen, daß Unerfahrene hintergangen worden sind, und sich dadurch lächerlich gemacht haben, indem sie geglaubt, daß das Lebensprinzip sich noch in Leichen erhalten könne. — Berenger de Carpi, ein berühmter Wundarzt Italiens im sechzehnten Jahrhunderte. Er war Stifter der Anatomie in diesem Lande und erfand die Methode, Queckſilber in der Luftseuche zu gebrauchen. Derselbe giebt den Beweis, daß die Todeszeichen nicht so ungewiß sind, als Einige behaupten. Er sagte genau die Todesstunde eines Fieberkranken sechs Tage lang vorher und es traf richtig zu. Er untersuchte fast stündlich die Stärke seines Pulses, um die Abnahme desselben merklicher zu finden. Eben so beobachtete er auch die Zunahme des Fiebers und der Zufälle; durch die Berechnung der wechselnden Stärke und Schwäche des Pulsschlages, der eintretenden Pulsschwäche und der Beschaffenheit des künftigen kritischen Tages, welches der vierzehnte war, so wie durch die beobachtende Anzeigen schloß er, der Kranke würde zwischen zwei

und drei Uhr Nachts, den folgenden sechsten Tag sterben, weil dieses die Stunde der Symptomen und des Fiebers war. Der Ausgang bestätigte sein Vorhersagen und er beruft sich in seinem Traktate; De fractura cranii auf viele Aerzte zu Bononien, die davon Zeugen waren.

Die Ohnmachten, Starrsuchten und Schlafsuchten sind, wie schon oben bemerkt worden, Bilder des Todes; denn das Herz verliert seine Schläge nicht, wenn dieselben gleich so langsam und schwach geschehen, daß die Anwesenden oft keinen Puls zu bemerken scheinen. Das Herz giebt zuerst durch seinen vollkommenen Stillstand den Verdacht des Todes an die Hand; aber selbst nach dem Tode ist die Reizbarkeit des Herzens noch zugegen und sie läßt sich durch Nadelstiche wieder erwecken. Man kennt wenigstens keine sichtbare Ursache des Lebens, als das klopfende Herz, dessen Schnellkraft alle übrige Gefäße spannt und reizet ihre Flüssigkeit aus der Stelle zu treiben, und der Körper lebt, so lange das Herz schlägt. Der erste Versuch, um sich von dem Tode eines Menschen zu überzeugen, ist der, daß man nach dem Pulse fühlt. Dieser Puls kann aber aufhören, wenn die Schnellkraft des Herzens schwach wirkt und das Blut der Gefäße nicht bis zum Umfange des Körpers seine Wellen mit einem fühlbaren Stoße fortwälzen kann. Alsdann ziehen sich die elastischen Fasern enge zusammen, und es verengert sich der Durchmesser zuerst an den Enden der Adern und der Haut, wovon Hände und Füße kalt werden. Näher an dem Herzen kann das Blut noch einige Wärme und also auch einen schwachen Umlauf übrig behalten. Wenn aber das Herz nicht mehr im Stande ist, seine Vibrationen zu wiederholen und also den Widerstand des nächsten Blutes zu

überwältigen, so wird es von der widerstehenden Gewalt von allen Seiten eingeschlossen, und seine Fasern zittern nur noch, anstatt zu schlagen. In dieser Schwäche kann das Herz lange Zeit unmerkliche Bewegungen hervorbringen, ohne daß man daraus schließen darf, daß eine Person todt sei. Folglich ist der Puls kein sicheres Merkmal. Eben so ungewiß ist auch die Probe, welche man vom Athem herzunehmen pflegt, und der Spiegel, welchen man solchen Personen vor die Nase und den Mund hält, beschlägt von den nassen Ausdünstungen eines wirklich Todten, so lange der Körper noch warm ist, so wie er nicht beschlägt, wenn ein Mensch in einem Zustande ist, da das Athemholen auf eine Zeitlang unterdrückt wird. So kann in Personen, wo das eyrunde Loch im Herzen nicht zugewachsen ist, das Athemholen aufhören, und das Herz dennoch schlagen. Die Flamme eines Wachslichtes, eine Pflaumfeder, welche man vor die Nase hält, ein Glas voll Wasser, welches man auf die Brust setzt, um das Schwanken des Wassers zu erforschen, sind also trügliche Proben. Was die äußerlichen Reizmittel und die chirurgischen Versuche anbetrifft, die Nasenlöcher durch rauhe Federn, Salze, Salmiak, oder die flache Hand und Fußsohlen mit Stichen zu reizen, und Schultern, Arme oder andere Theile zu schröpfen, so haben diese Hülfsmittel bisweilen scheinbare Todte, so wie glühendes Eisen an der Fußsohle, wieder ins Leben gebracht. An manchen Orten besiegelt man den Nabel der Todten mit Siegellack. Die Probe soll aber noch besser anschlagen, wenn man das Siegellack in der flachen Hand völlig ausbrennen läßt; allein man hat auch Beispiele von Unempfindlichkeiten, wo dergleichen chirurgische Mittel nicht anschlugen, und sich der schein-

bar Todte wieder erholte. Ferner werden auch als Kennzeichen des innern Lebens, wenn das äußere verloren gegangen oder plötzlich aufgehört hat, angegeben die Schließung des Unterkinnbackens, weil im gesunden Zustande die Kaumuskeln den Kinnbacken immer zusammendrücken, wenn nicht, wie z. B. beim Essen und Reden nach freier Willkühr der Mund geöffnet wird. Ferner wenn die Oeffnung des Afters offen steht; denn die Schließmuskeln des Mastdarmes schließen, ausser der Zeit der Darmausleerung denselben immer zu, so lange der Mensch gesund ist. Diese beiden Kennzeichen des Todes sind jedoch bei Alten und bei schwächlichen oder an gedachten beiden Theilen kränklichen Personen nicht in Betrachtung zu ziehen; denn bei diesen kann das Herabsinken des Unterkinnbackens und das Offenstehn des Hintern schon im Leben, entweder von Schwäche, oder von andern Verletzungen der Kaumuskeln und der Schließmuskeln des Mastdarmes verursacht werden. Man hat bei Todten, an welchen man die schon oben angeführten Zeichen bemerkte, um sich von deren wirklichen Ableben zu überzeugen, noch verschiedene andere Versuche gemacht, um dadurch die in ihnen etwa noch verborgene Lebenskraft zu entdecken, welche Versuche besonders dahin abzielen, daß sich die Lebenskraft bei vielleicht Scheintodte durch Zeichen der Empfindlichkeit und Reizbarkeit äußern soll. Man kitzelt deswegen die empfindlichsten und reizbarsten Stellen des äußern und innern Körpers der scheinbaren Leiche. Man reibt, am besten mit Salz oder Essig, welches auch wirksamer ist, mit Tüchern oder Bürsten die Fußsohlen, die weichen Theile des Unterleibes, die Herzgrube, die untere und vordere Gegend des Unterleibes, des Oberleibes, der Brust an der linken Seite, unter wel-

cher das Herz liegt, die weichen Brüste und die Seitentheile des Halses. Man kitzelt mit einer Feder im Munde und Halse, so wie in der Nase der Scheinleiche. Man spritzt Pfeffer- und Salzauflösung in den Mund. Man bläset, Mund auf Mund gelegt, bei zugedrückter Nase, langsam in die Lunge des anscheinenden Todten Luft herein. Man giebt ihm Klystiere von Kochsalz ungefähr 2 bis 3 Loth desselben in warmen Wasser aufgelöset, oder Tabacksauflösung. Hierher gehören auch die Tabacksrauchklystiere, wenn ein Instrument vorhanden ist. In dessen Ermangelung kann man leicht ein solches Tabacksrauchklystier geben, wenn man von zwei kurzen irdenen Pfeifen eine mit Tabak angefüllt in den Mastdarm des Scheintodten steckt, dann den Tabak anzündet und durch die andre leere Pfeife, Kopf auf Kopf gelegt, diesen Tabak beständig anbläs't, so daß der Rauch in den Mastdarm eindringen muß. Man schlage kaltes Wasser um die Geburtsglieder oder man bade den ganzen Körper in warmen Weine, Bier, Essig und Wasser, oder Branntwein mit Wasser gemischt, oder Salz und Wasser, und Lauge, und nachher reibt man den ganzen Körper warm. Dergleichen Bäder werden, der vielen Umstände wegen, zwar selten bei Erwachsenen angewendet werden können, um so leichter aber bei neugebornen todscheinenden Kindern. Zu den allerwirksamsten und allenthalben leicht zu habenden Reizmitteln gehören folgende zwei Versuche. Man tröpfle erstens kaltes Wasser, so hoch es anzubringen möglich ist, langsam auf die entblößte Herzgrube, den Unterleib, die Oberärme und Lenden, um zu sehen, ob davon noch gar keine Bewegung erfolgt. Zweitens tröpfle man kochendes Wasser auf eben diese Theile, um zu sehen, ob darnach

an der Haut Blasen auflaufen. Gesetzt nun, es erfolgte weder das eine, noch das andere, und es zeigt sich überhaupt bei allen diesen Versuchen, wenn sie mehrere Stunden lang fortgesetzt worden, niche die kleinste Bewegung an irgend einem Theile des Körpers, so hat man schon mehr Grund, den erfolgten Tod des Menschen für ausgemacht anzusehen. Da indessen die Erfahrung ebenfalls gelehrt hat, daß Reizmittel, welche die feinere Sinnlichkeit unmittelbar angreifen und erschüttern, noch weit thätiger sind, als diejenigen, welche bloß vorzüglich auf das Gefühl der äußern Haut, und ihre inwendige Fortsätze und auf den Geschmack wirken, so ist es rathsam, noch die unten folgende drei, sich darauf beziehende, Versuche zu machen. Das Elektrisiren, welches am allgemeinsten auf alle Nerven wirkt, gehört auch hierher, und kann da, wo ein Apparat dazu vorhanden ist, ebenfalls, und zwar, wenn es nach und nach verstärkt wird, mit Nutzen angewendet, aber nicht im Allgemeinen empfohlen werden, weil ein guter elektrischer Apparat wohl nur an wenigen Orten vorhanden ist. Will und kann man das Elektrisiren anwenden, so fange man damit an, daß man elektrische Ausflüsse aus hölzernen oder metallenen Spitzen auf die Herzgrube der anscheinenden Leiche ausströmen läßt; dann läßt man schwächere und hernach stärkere Funken auf diese Gegend hinschlagen. Endlich giebt man von der Herzgrube nach dem Rücken oder queer durch den untern Theil des Oberleibes an der linken Seite, wo das Herz schlägt, kleine elektrische Erschütterungen. Die oben erwähnten drei Versuche sind folgende. Man lasse zuerst reizende Ausdünstungen in die Nase der Scheinleiche hinaufsteigen, wozu, wenn kein Salmiak oder flüchtiger Essig vorhanden ist, eine angebrannte

Feder benutzt werden kann. Manche rathen an, Schwefel unter der Nase des Scheintodten anzuzünden; der Schwefeldampf ist aber dazu geeignet einen schwachen Lebensfunken leicht vollends auszulöschen und eine wahre Erstickung zu bewirken. Es ist daher die Vorsicht unumgänglich nöthig, den Schwefel in einer sehr beträchtlichen Entfernung anzuzünden und dies eine Viertelminute fortzusetzen. Am besten ist es aber, unwissende und unvorsichtige Menschen diesen Versuch gar nicht zu lehren, sondern dergleichen Leuten abzurathen, diese Versuche zu unternehmen. Zweitens hält man in einem dunklen Zimmer die Flamme eines Lichtes in der Entfernung von einigen Zollen vor die geöffneten Augen des Scheintodten und man sieht genau zu, ob nicht etwa eine kleine Bewegung des Regenbogens oder des farbigen Augenringes erfolgt. — Drittens redet man mit allmählig zu verstärkender Stimme in das Ohr der anscheinenden Leiche und zwar vorzüglich von Gegenständen, welche diesen Menschen im Leben die bekanntesten waren. Zu demselben Zweck, zur Reitzung des Gehörs, hat man auch vorgeschlagen, kriechende Insekten in eine Papierdüte einzusperren und diese unter das Ohr des anscheinenden Leichnams zu legen. Man muß auf die Reitzung des Gehörs vorzüglich vor allem Rücksicht nehmen, weil die eigenen Erzählungen wiedererwachter Todten und der Erfolg der Reitzungsmittel es oft bewiesen haben, daß die Lebenskraft unter allen Sinnen am längsten auf das Gehör thätig bleibt. Entsteht nun nach diesen wiederholten Reitzungsmitteln der feineren Sinne ebenfalls nicht die geringste Bewegung, so wird der wahre Tod immer wahrscheinlicher; allein noch kann man nicht mit völliger Sicherheit darauf schließen; denn Beispiele

haben es bewiesen, daß dennoch ein Scheintodter ins Leben zurückkehren kann, obgleich die meisten der hier angeführten Versuche lange Zeit bei ihm fruchtlos angestellt waren. Vor der Anwendung aller angeführten Reitzmittel ist in allen Fällen, wo ein plötzlicher Todesfall von einem heftigen Drange des Blutes gegen das Gehirn erfolgt, einige Blutausleerung nothwendig. Geschieht dies nicht zuvor, so müssen alle Reizmittel vielmehr schaden, ja sie können leicht das schwache intensive Leben völlig unterdrücken, indem sie den Druck des Blutes auf das Gehirn noch vermehren helfen. Solche Fälle sind vorzüglich anscheinender Tod nach Schlagflüssen, nach dem Genusse betäubender Gifte, nach heftigen Anfällen von Nervenkrankheiten und nach Erstickung, diese letztere sey geschehen, auf welche Art sie wolle; wobei man auch noch besonders auf die öfters vorkommende Erstickung vollblütiger Kinder in der Geburt Rücksicht zu nehmen hat, es mag dieselbe entweder von schwerem Durchgange des Kopfes in der Geburt, oder vom Umschlingen der Nabelschnur um den Hals entstanden seyn. Noch besser, als durch Aderlassen, wozu auf dem Lande nicht allemal Gelegenheit ist, kann die Entleerung der Blutgefäße des Gehirns durch Blutegel geschehen, indem man diese Würmer hinter den Ohren, an den Seiten des Halses und unter dem innern Augenwinkel an der Nase ansaugen läßt. Bei einem Erwachsenen Menschen können acht bis zehn Blutegel angewendet werden; bei Kindern nach Verhältniß ihres Alters weniger, z. B. bei einem zehnjährigen Kinde etwa drei und bei neugebornen Kindern kann man einen halben bis ganzen Theelöffel voll Blut aus der Nabelschnur laufen lassen, ehe sie unterbunden wird. Die grünlichbraunen, mit

gelblichen Streifen versehenen Blutegel sind die besten. Man findet sie häufig in Moräſten. Wenn man Blutegel ansaugen lassen will, so ist es nöthig, die Stellen, wo sie ansaugen sollen, vorher mit etwas in Wasser aufgelöſetem Zucker zu waschen, weil diese Thiere nicht gern anzusaugen pflegen, wenn noch scharfe Ausdünstungen in der Haut befindlich sind; man kann auch die Stelle, wo sie saugen sollen, mit warmen Wasser abwaschen. Man lasse diese Thiere so lange saugen, bis sie von selbst abfallen, dann wird die kleine Wunde wohl noch einige Stunden bluten. Ist das Bluten, Nachbluten, nur schwach, so kann man es durch warmes Wasser befördern, ist es aber sehr stark, so wird es durch aufgelegten und angedrückten Feuerschwamm, durch Zunder, Spinnengewebe ꝛc. leicht zu stillen seyn.

Da nun alle bisher abgehandelten Zeichen des Todes zuweilen trüglich seyn können, so bleibt kein einziges zuverläßiges Zeichen desselben übrig, als die wirkliche, allgemeine Fäulniß des Körpers. Beides, wirkliche und allgemeine Fäulniß, wird hier mit Fleiß zusammengenommen; denn faulende Beschaffenheit des Blutes und wirkliche Fäulniß einzelner Theile können auch schon im lebenden Zustande bei kranken Personen Statt finden. Die Kennzeichen der wirklichen und allgemeinen Fäulniß sind: 1) Der wahre Leichen Geruch; 2) das Zusammenfallen der Hornhaut oder des durchsichtigen vordern Theils der Augen; 3) das Herausfließen faulender Säfte aus allen größeren Oeffnungen des Körpers; 4) das grünliche oder grünschwärzliche Anlaufen des Unterleibes; 5) das Abgehen des Oberhäutchens an mehreren Stellen des Körpers, nebst dem welken, halb flüssigen Anfühlen der Haut und der übrigen festen Theile.

Das zuletzt angeführte Zeichen der wirklichen allgemeinen Fäulniß erscheint am spätesten, und, nach Beschaffenheit der Luftwärme, früher oder später, und man hat nicht nöthig dasselbe erst abzuwarten, wenn die vier ersten zusammengenommen alle unter sich in Verbindung stehen. Um also das Lebendigbegraben zu verhüten, und die Rückkehr ins Leben bei den Scheintodten zu befördern, so muß kein Gestorbener, wenn auch gleich die zuerst angeführten Zeichen des Todes an ihm wahrgenommen werden, sogleich entkleidet und in kalten Zimmern hingelegt werden, sondern man muß ihn im Sommer, Frühling und Herbste wenigstens ein bis zwei, und im Winter drei bis vier Tage in mäßig warmer Luft bekleidet liegen lassen. — In dieser Zeit müssen nun unter den Versuchen zum Wiederaufleben zu bringen, wenn auch zu andern Versuchen keine Gelegenheit da wäre, wenigstens das Auftröpfeln des kalten Wassers auf die Herzgrube, so hoch es angeht, das Auftröpfeln des kochenden Wassers auf eben diese Gegend, das Vorhalten des brennenden Lichtes vor die Augen, das Anbrennen der Federfahne unter der Nase, das starke Einreden in die Ohren des anscheinenden Todten, dessen Kopf auf einigen Kissen erhaben liegen muß, oft veranstaltet werden. Man muß überhaupt Acht haben, oder vielmehr nicht vergessen, daß man die Kranken, so wenig, als die Abscheidende, und selbst die nach aller Vermuthung Gestorbene, nicht ohne Kopfkissen horizontal aufs Strohlager lege, damit der Zugang des Blutes das Gehirn nicht zersprenge, sondern mit erhabenem Kopfe, und wenn es sich thun läßt, in der Lage eines Sitzenden. Vorzüglich muß man bei anscheinend todtgebornen Kindern, außer dem Reiben, Bürsten, Baden, das Einblasen der Luft

in die Lunge derselben sogleich nach der Geburt nicht versäumen. Sollten sich aber bei allen diesen Versuchen keine Lebenszeichen zeigen, so muß man den Körper als Leiche waschen und bekleider in einen offenen Sarg legen, und solchen, unter gehöriger Aufsicht von Wächtern, in kühlere Luft hinstellen, und ihn dann im Frühjahr, Sommer und Herbste, etwa nach einem oder zwei, und im Winter nach zwei oder drei Tagen, bis zum Begraben, liegen lassen; da sich dann in dieser Zeit die vier ersten Zeichen der wirklichen und allgemeinen Fäulniß bei wirklichen Todtenzeichen, und die Gewißheit des Todes anzeigen werden. Am nöthigsten ist diese Vorsicht bei Menschen, die plötzlich oder auch nach einer Krankheit von wenigen Tagen anscheinend gestorben sind, da sie noch vorher ganz gesund waren. Dahin gehören besonders folgende Todesarten: 1) Diejenigen, welche in heftigen Anfällen von Nervenkrankheiten, als am Schlagflusse, Starrsucht, fallender Sucht oder in andern Convulsionen, in hypochondrischen und hysterischen Krämpfen, im Magenkrampfe, nach heftigen Leidenschaften, nach einer Berauschung durch hitzige Getränke, nach heftigen Schlägen auf weiche, sehr empfindliche Theile, insbesondere die Hoden, und nach einem Falle oder Schlage auf den Kopf, plötzlich erfolgen. — 2) Diejenigen, welche vom Genusse oder anderer Anwendung betäubender Gifte oder Nahrungsmittel veranlaßt wurden. Die Anwendung des Mohnes und Safrans in Speisen, und das Räuchern mit dem Samen des Bilsenkrautes bei Zahnschmerzen, kann auf dem Lande dazu Gelegenheit geben. — 3) Diejenigen, welche nach starker Verblutung oder nach andern starken Ausleerungen erfolgen. Auf diese Art sterben oft alte Männer im Bei-

schlafe. — 4) Diejenigen, welche von heftigen Schmerzen veranlaßt wurden. — 5) Diejenigen, welche nach einer schweren Geburt erfolgten. Hier kann der Todesfall entweder die Mutter oder das Kind, oder beide zugleich treffen. — 6) Derjenige, welcher nach erlittenem Hunger erfolgte, besonders wenn die Kräfte zugleich sehr angestrengt wurden. — 7) Diejenigen, welche nach übermäßigem Essen und Trinken, und auch diejenigen, welche durch Erstickung erfolgten. Die Erstickung kann von äußerlicher Gewalt, Erhängen, Ertrinken, oder sie kann auch von erstickenden Dünsten herrühren; dergleichen Dunst ist im Kohlendampfe, in tiefen Brunnen oder Kellern, auch steigt er aus gährenden Dingen, vorzüglich aus Weinmoost und Bier hervor, und dann findet er sich auch in dem Dufte starkriechender Blumen. Solche Menschen, welche an langwierigen und besonders an abzehrenden Krankheiten sterben, oder auch an hitzigen Ausschlags- und andern Fiebern, welche sieben Tage oder darüber dauerten, darf man etwa nur die Hälfte der oben festgesetzten Zeit nach der vorgeschriebenen Art behandeln. Es ist also nur nöthig solche im Winter fünf und im Sommer drei Tage bis zum Begraben liegen zu lassen, und man kann sie schon am zweiten Tage in den offenen Sarg legen lassen. Endlich bei Menschen, welche an Faulfiebern, Ruhren, bösartigen Pocken und ähnlichen Krankheiten, wo eine Ansteckung zu befürchten ist, starben, ist es hinreichend, den Versuch des Auftröpfelns des kalten Wassers auf die Herzgrube am Todestage, oder allenfalls noch am nächstfolgenden, einige Male nach einander vornehmen zu lassen. Bei dem Behandeln solcher Leichen, welche an ansteckenden Krankheiten starben, muß beständig mit Essigdampf geräuchert

werden. Am besten dazu ist ein gewürzhafter Weineſſig. Man kann den Todten auch schon am Sterbetage in einen offenen Sarg legen und ihn im Sommer am Ende des dritten Tages, oder etwa nach sechzig Stunden, vom erfolgten Tode angerechnet, im Winter aber am Ende des vierten Tages, oder etwa nach achtzig von dem Tode an verlaufenen Stunden begraben. Leichen dieser Art müssen, so lange sie über der Erde stehen, in einem von der Wohnung der Benachbarten so viel, als möglich entlegenen, und mit Zugluft versehenen Orte aufbewahrt werden. Am zweckmäßigsten geschieht das zur Verhütung des Lebendigbegrabens nothwendige Aufbewahren der Leichen in einem besonderen Zimmer des Hauses, darin der Mensch verschied, und unter der Aufsicht eines oder zweier furchtlosen Wächter, welche die Leiche öfters und genau beobachten müssen. Da aber in Städten, und noch mehr auf dem Lande viele Bürger keine besondere Zimmer zur Aufbewahrung der Leichen ihrer Angehörigen einräumen, und die Kosten der Leichenwache bestreiten können, so hat man schon zu diesem Zweck öffentliche Leichenhäuser vorgeschlagen, und solche in einigen Städten, als Weimar, Braunschweig und Berlin, angebracht, jedoch scheinen sie keine Beachtung gefunden zu haben, weil ein jeder seine Entschlafenen lieber bis zur Beerdigung in seiner Wohnung behält. Ueber die Leichenhäuser, s. Leichenhaus, Th. 73, S. 732 u. f.

Nach Mayer's Vorschlag soll man auf dem Lande, wo die Errichtung von Leichenhäusern wohl nicht so leicht ausführbar seyn wird, ein transportables Leichenzelt einrichten, wobei er noch einen beweglichen Sargdeckel in Vorschlag bringt. Im Frühjahr, Sommer und Herbste könnten dann die

Leichen unter einem solchen Gezelte in einem Gartenhofe, oder auch, wenn im Dorfe eine Kirche ist, in der Kirche selbst schon vom dritten Tage an bis zur Beerdigung, beigesetzt und zuweilen von dazu bestellten Personen beobachtet werden. Bei Leichen solcher Personen, die an ansteckenden Krankheiten gestorben sind, kann dieses Beisetzen schon den zweiten Tag geschehen. Noch besser würde es seyn, wenn in jedem Dorfe eine Kammer eines entlegenen Hauses zur gemeinschaftlichen Aufbewahrung der Leichen eingerichtet würde, wobei der Wächter, der die Verrichtung eines Nachtwächters zu besorgen hat, zugleich als Leichenwächter angestellt werden könnte. Im Winter wird man wohl thun, einen Verschlag eines gut zugemachten Kuhstalles oder Pferdestalles, zu dem diese Thiere zwar nicht kommen, aber ihm doch ihre Wärme mittheilen können, zum Aufbewahren der Leichen anwendete. Man kann sie hier unter der Aufsicht eines Wächters in einem offenen Sarge hinstellen und mit Kleidungsstücken leicht bedecken, so daß weder Mäuse, noch andere im Stalle befindliche kleine Thiere derselben schaden können, und zugleich der etwa wieder erwachende Scheintodte auch keinem Ersticken ausgesetzt ist; auch kann man das Leichengezelt in jedem Stalle aufschlagen und auch dort der bewegliche Sargdeckel angebracht werden, wenn kein Wächter dazu bestellt werden könnte. Ueber den Scheintod sehe man nach den Art. Leiche, Th. 73, S. 119 u. f.; Behandlung der Scheinleichen, daselbst, S. 214 u. f.; wo man auch die Behandlungsarten der Verunglückten, der Erhängten oder Erwürgten, Ertrunkenen, in schädlichen Dünsten Erstickten, Erfrornen ꝛc. findet. Ferner sehe man nach die

Art. Erhängen, Th. 11, S. 342 u. f. Ersticken, daselbst, S. 475 u. f.; Ertrunkene Personen, daselbst, S. 486 u. f.; Wirkung des Frostes auf den Menschen, Th. 15, S. 235 u. f.; Ohnmacht, Th. 104, S. 758 u. f.; Gift, Th. 18, S. 424 u. f. und die Art. Schlagfluß und Starrsucht. Es wird nicht unwichtig seyn einige Bemerkungen über das häufige Mißlingen der Versuche zur Wiederbelebung plötzlich Verunglückter und Scheintodter von einem gewissen Münchmeyer*) in Göttingen im Auszuge hier anzuführen.

Es ist in der That ein nicht geringer Vorzug unserer Zeiten und es könnte füglich mit zu den großen Anordnungen des 18ten Jahrhunderts gerechnet werden, daß man Ertrunkene, Erfrorne, Erstickte, Erdrosselte und auf andere Art Verunglückte zu retten, Mittel ausgefunden hat, welche, durch Theorie und Erfahrung bewährt, wenn man sie zweckmäßig gebraucht und die Umstände nicht gar zu ungünstig sind, einen glücklichen Erfolg in dergleichen Unfällen erwarten lassen. Belege hierzu liefern in Menge die Anstalten, welche man in mehreren Städten, unter andern in Amsterdam, Hamburg, Bremen und Berlin zu diesem wohlthätigen Zwecke getroffen hat, vorzüglich aber die Nachrichten, welche von der Königl. Gesellschaft in London für plötzlich Verunglückte und Scheintodte herausgegeben worden**). Um desto auffallender ist es aber, daß, so wirksam und bewährt sich auch die Verhaltungsregeln und Hülfsmittel auf

---

*) Neues Hannöversches Magazin, 10r Jahrg., vom Jahre 1800, S. 1130 u. f., S. 1140 u. f., S. 1156 u. f.

**) Abhandlungen der Londner Königl. Gesellschaft zur Rettung Verunglückter und Scheintodter von 1774 — 1784, nebst Zusätzen vom Jahre 1794, 1r Bd. Herausgegeben von D. Hâvas, übersetzt mit Anmerkungen von Struve. Breslau, 1797.

der einen Seite in häufigen glücklichen Beispielen gezeigt haben, der Erfolg auf der andern Seite doch wieder so äußerst verschieden ist, und ungeachtet der Kenntniß und Anwendung dieser Rettungsmittel, noch so viele Unglückliche, unter Umständen, wo man das Gegentheil zu erwarten berechtiget war, ungerettet und leblos blieben. Noch sonderbarer ist es aber, daß man an einigen Orten vorzüglich das Unglück hat, dergleichen Scheintodte nie oder nur sehr selten wieder ins Leben bringen zu können. Zu Ende des verwichenen Jahrhunderts bemerkte der Dr. Vogel, daß ihm aus dem ganzen Meklenburgischen kein Beispiel bekannt sei, daß man einen Ertrunkenen gerettet habe*) und so kann man auch noch jetzt Orte nennen, wo über die Wiederbelebung von Scheintodten öffentlicher Unterricht ertheilt wird, und was dessenungeachtet sehr selten ist, daß unter den mehreren Verunglückten, welche jährlich vorkommen, nur einmal einer gerettet wird. Daß hier und überhaupt in allen den Fällen, wo der Erfolg unglücklich war, immer solche Umstände eintreten sollten, welche die Rettung an sich unmöglich machten, ist schon deswegen nicht wahrscheinlich, weil die Rettungsversuche bei einem Menschen, der erst ganz kurze Zeit scheintod war, oft mißlangen; dagegen bei einem andern, der schon geraume Zeit verunglückt war, den besten Erfolg hatten. Ueberhaupt versteht es sich von selbst, daß bei dieser Vergleichung nur von solchen Fällen die Rede seyn kann, wo menschlicher Vermuthung nach ein günstiger Ausgang zu erwarten war. An den Mitteln selbst liegt die Schuld nicht; denn die kennt und gebraucht man an dem einen Orte so gut, als an dem andern. Es bleibt daher nichts anders übrig, als diesen so verschiedenen Erfolg theils in localen, nicht genug bekannten und gewürdigten Hindernissen, theils an gewissen

---

***) Baldinger's neues Magazin für Aerzte. Jahrg. 1781. 3r Bd., 2s St., S. 100.

Fehlern, die man in der Art der Anwendung der Hülfsmittel hier und da begeht, zu suchen. Es wäre gewiß von Nutzen, wenn alle diese Hindernisse genau bestimmt und angegeben werden könnten; man wäre dann im Stande, weit richtigere Resultate aus den Fällen zu ziehen, und es würde dann auch wahrscheinlich leichter seyn, sie zu verhüten oder zu beseitigen. Dies läßt sich zwar nicht völlig leisten, weil an jedem Orte ganz eigene Schwierigkeiten eintreten können; inzwischen sollen doch in dem Folgenden einige der allgemeinsten Umstände angegeben werden, welche am häufigsten Schuld sind, daß die Wiederbelebung Verunglückter an manchen Orten so selten den Erwartungen des Menschenfreundes entsprechen. Um hier jedoch nicht zu übereilt zu urtheilen, darf man nicht vergessen, daß wenn man auch zu dergleichen Verunglückten zeitig genug hinzu kam, und man, dem ersten Anscheine nach, hoffen konnte, sie zu retten, demnach, theils in den Personen selbst, theils in den Umständen, unter welchen sie umkamen, Gründe liegen können, welche bei den zweckmäßigsten Mitteln und den thätigsten Bemühungen alle Hülfe fruchtlos machen. Personen, welche vorher schon kränklich waren und die auch nach dem Lauf der Natur vielleicht bald gestorben wären, sehr reizbare, vollblütige, alle, zu Blut- und Schlagflüssen geneigte, an Krämpfen leidende Personen, oder lungensüchtige, gichtische, rheumatische Menschen; Schwangere und Frauenspersonen, wenn sie gerade an einer periodischen Unpäßlichkeit ihres Geschlechts leiden, die sie gegen alle Eindrücke weit empfindlicher macht, mußten bei solchen Umständen weit eher angegriffen werden, und das Lebensprinzip muß bei ihnen unter ähnlichen Umständen weit schneller erlöschen, als bei gesunden und starken Menschen. Es ist gleichfalls sehr schlimm, wenn Personen mit vollem Magen in dergleichen Todesgefahr gerathen; ertrinkt z. B. ein solcher Mensch, so ist sein Leben fast unwiederbringlich verloren; denn der Athem wird ihm desto schwerer, je weniger frei sich das Zwergfell

nach unten bewegen kann. Das Blut häuft sich aus dem Grunde in den Lungen an, treibt desto heftiger nach dem Kopfe und macht durch einen Schlagfluß seinem Leben bald ein Ende. Gleich gefährlich ist es, wenn jemand berauscht in solche Lebensgefahr geräth, z. B. erfriert, ertrinkt ꝛc. Kommt hier nicht sehr bald Jemand zu Hülfe, so ist an gar keine Rettung zu denken. Auf gleiche Weise ist es auch weit gefährlicher, wenn dergleichen Unglückliche sehr erhitzt, z. B. vom Tanzen, Schlittschuhlaufen ꝛc. oder mit engen Kleidern, Halstüchern, Leibgürteln ꝛc. in Scheintod verfallen. Oft können vor und nach dem Verunglücken sehr nachtheilig wirkende Ursachen eintreten, die sich vielleicht gar nicht einmal entdecken lassen. Es können z. B. sehr heftig wirkende Gemüthsbewegungen, Furcht, Schrecken, Angst ꝛc. sehr lange auf den Verunglückten gewirkt haben, die ihn schon halb tödteten, ehe er in das eigentliche Unglück gerieth. Es kann dabei eine verborgene Nebenursache wirken, die eben so viel zum Tode beiträgt, als die, welche man für den Hauptgrund ansah. Es kann z. B. Jemand beim Ertrinken auf einen Pfahl oder eine Staude im Wasser gefallen seyn, wodurch er sich eine tödliche örtliche Verletzung zuzog, die man vielleicht erst bei der Section, vielleicht gar nicht entdeckte. So kann auch die Lage des Körpers gerade sehr unglücklich gewesen seyn, z. B. daß Jemand beim Ertrinken mit dem Kopfe sehr niedrig und mit den übrigen Theilen weit höher zu liegen kam. Münchmeyer führt hier ein Beispiel an, wo ein Mensch, wahrscheinlich im berauschten Zustande, in ein sehr seichtes Wasser gefallen war, man kam bald darauf zu Hülfe und hätte mit Recht erwarten sollen, ihn wieder zu beleben, wegen der unbequemen Lage war er aber wahrscheinlich apoplektisch gestorben und konnte auf keine Weise gerettet werden. Dieses sind nun alles Ursachen, welche theils aller Untersuchung entgehen, theils durch keine menschliche Gewalt und Kunst beseitiget werden können. Wenn sie eintreten, so ist es natürlich, daß sie die Rettung

Verunglückter und Scheintodter sehr erschweren, ja in den meisten Fällen ganz vereiteln müssen. Aber dies kann weder den öffentlichen Anstalten, noch den Hülfeleistenden zum Vorwurf gereichen. Auch der geschickteste Arzt würde hier Rettung vergeblich versuchen, und sich am Ende gezwungen sehen, die enge Schranken seiner Kunst zu bedauern, die in dergleichen Fällen keine Hülfe zu leisten vermag. Die andern Gründe des so verschiedenen Erfolges bei den Hülfsleistungen, beruhen theils auf den bessern, theils auf den schlechtern Anstalten, theils auf der Art und Weise, auf dem Grade der Stärke und Ordnung, wie und welcher Gestalt die Rettungsmittel angewendet werden. Die Mißgriffe und Uebereilungen, welche hierbei vorfallen, sind eben so häufig an dem Mißlingen der Versuche Schuld, als jene eben berührten unvermeidlichen Ursachen, und verdienen um so mehr Aufmerksamkeit, da man sie wohl durch sorgfältigere Beachtung verhindern könnte. Hierher gehört das Vorurtheil, welches der ungebildete Haufe hegt, man werde unehrlich, wenn man einen Scheintodten angreife, der sich vielleicht selbst das Leben genommen hat. Ein ähnliches Hinderniß bei der Rettung Verunglückter liegt zuweilen in den verschiedenen Gerichtsbarkeiten und Territorien, worin das Unglück geschehen. Man glaubt z. B. einen Ertrunkenen nicht eher retten, einen Erhängten nicht eher abschneiden zu dürfen, bis der Beamte, in dessen Bezirk der Fall geschehen ist, ausdrücklichen Befehl dazu gegeben habe, und darüber verstreicht die Zeit, worin man hätte retten können. Ferner fallen bei der Rettung selbst häufig die größten Mißgriffe vor. So ist es sehr natürlich, daß man in der Eile das erste beste Werkzeug ergreift, um den Körper damit zu fassen, welches aber in den meisten Fällen nicht ohne starke Beschädigung desselben abgeht. So werden Ertrunkene oft auf eine solche Art mit Haken und Stangen aus dem Wasser hervor geholt, daß sie daran nothwendig sterben müssen, wenn sie nicht schon todt waren. Erhängte werden häufig auf eine solche Weise abge-

schnitten, daß der Fall auf den Boden, welchen sie dabei erleiden, ihnen nothwendig eine tödtliche Verletzung oder den Tod zuziehen muß. Bei dem Herausziehen Ertrunkener verdient das Vorurtheil der gemeinen Leute hier noch vorzüglich gerügt zu werden, daß man nämlich einen solchen Menschen auf den Kopf stellen müsse, damit das verschluckte Wasser wieder von ihm fließe, welches doch höchst schädlich ist.

Hat man nun den Körper so weit, daß man ihn fortschaffen kann, so warten seiner wieder neue Drangsale. Der erste Wagen oder Karren, den man haben kann, wird nicht für zu schlecht gehalten, den Verunglückten darauf fortzubringen, ohne darauf zu achten, daß die Bewegung beim Fortbringen nicht zu unsanft und erschütternd sei. Man glaubt genug gethan zu haben, wenn man den Verunglückten an einen Ort oder in ein Haus trägt, wo der Arzt sich mit ihm beschäftigen kann.

Eine zweckmäßige Behandlung würde man dadurch bezwecken, wenn man, wie es bei Feuersgefahren längst geschieht, an jedem Orte gewisse Männer eigen dazu anstellte, die sich bei dergleichen Unglücksfällen dem Rettungsgeschäfte vorzüglich unterziehen müßten, und dies, bis der nächste Arzt herbeigerufen würde, die zweckmäßigsten Anordnungen träfen und ihm dann bei dem Rettungsgeschäfte selbst die nöthige Hülfe leisteten. Ein besonders wesentliches Bedürfniß bei dergleichen Verunglückten ist nun noch ein Apparat von Instrumenten, die diesen Forderungen auf die einfachste und bequemste Art entsprechen. Man hat diesen Vorschlag schon an mehreren Orten, unter andern auch in Hamburg, mit dem glücklichsten Erfolge ausgeführt. Man bedient sich an dem zuletzt genannten Orte zu dieser Absicht sehr einfacher und bequemer Instrumente. Es sind folgende: Die Instrumente zu Rettungsanstalten sind von doppelter Art, nämlich 1) um den Körper ohne Beschädigung aus dem Wasser zu ziehen und fortzubringen; 2) und solche, die bei den Hülfsleistungen selbst gebraucht werden. Erstere sind nicht kostbar und daher ihre allgemeine

Einführung sehr zu wünschen; letztere sind zum Theil sehr complicirt und zu theuer, als daß sie allgemein eingeführt werden könnten. Zu der erstern Art gehören: A) Der Sucher, welcher dazu dient, die Lage des Körpers erst gehörig auszumitteln, ehe man ihn herauszuziehen versucht, damit er nicht auf eine Art angefaßt werde, die ihn verletzen könnte. Er besteht aus einem langen Stabe, an dessen einem Ende ein halbmondförmiges Eisen befestiget ist, dessen Spitze nach oben hinsteht und mit kleinen Knöpfen versehen sind, damit alle Beschädigungen verhütet werden. Hiermit kann man die Lage des Körpers von allen Seiten genau sondiren, um ihn mit dem folgenden Instrumente desto sicherer zu fassen. B) Die Fangezange. Dieses Instrument hat viel Aehnlichkeit mit einer Accouschier-Zange, nur daß es so groß ist einen ganzen Körper darin zu fassen. Sie ist an dem Ende einer langen Stange befestiget und dabei eine solche Vorrichtung getroffen, daß sie sich, wenn man sie ins Wasser senkt, vermittelst ihrer eigenen Schwere öffnet und dann mit Hülfe eines Seils wieder zugezogen werden kann. Hiermit ist man im Stande, den Körper auf eine sichere und leichte Art herauszuziehen. Ist das Unglück im Winter geschehen, so kann man oft wegen des Eises nicht hinzu kommen und der Körper ist noch weit schwerer zu retten, als im offenen Wasser. Hierzu gebraucht man: C) Das Eisboot, welches ein sehr leichtes nur von Korbarbeit geflochtenes und mit Leder überzogenes Boot ist, das bequem von einem Menschen fortgebracht werden kann; es hat auch zugleich die Einrichtung, daß es als Schlitten auf dem Eise gebraucht werden kann. Hiermit nähert man sich dem Körper ohne Gefahr, selbst wenn das Eis nicht mehr sicher ist. Treten Hindernisse ein, daß man dem Verunglückten nicht ganz nahe kommen kann, so gebraucht man D) die Rettungsleiter, eine von leichtem Holze gearbeitete Leiter, die man über das brüchige Eis wirft, sich darauf legt, und so dem Verunglückten nahe zu kommen sucht. Es ist daran noch eine bewegliche Verlängerungsstange,

wodurch die Leiter von einem andern, noch auf sicherem Eise Stehenden vorwärts geschoben und im Nothfall gehalten werden kann. Hat man den Körper nun auf diese Art herausgebracht, so dient dann, um ihn bequem fortzubringen — E) der Tragekorb, eine leichte, von Korbarbeit geflochtene Tragbahre, welche nach der hinteren Seite erhöhet ist, um den Kopf des Geretteten eine angemessene erhabene Lage zu verschaffen. An beiden Seiten ist er, nach Art einer Sänfte, mit Stäben versehen, um ihn leicht und ohne Erschütterung fortbringen zu können. — Zu der andern Art von Mitteln, von denen es auch sehr zu wünschen wäre, daß sie aller Orten auf solche Fälle bei der Hand wären, weil sie theils der Arzt und Wundarzt nicht hat, theils nicht mitbringen kann, sind folgende zu zählen: — Gorcy's verbesserte Maschine, um reines Sauerstoffgas in den Mund oder die Nase einzublasen; eine ähnliche Maschine, um Tabaksrauchklystiere beizubringen; eine gute Electriesirmaschine; einen Apparat, um den sogenannten Galvanischen Metallreiz anzuwenden; einen Wärmkasten von doppeltem Blech, der so eingerichtet ist, daß ein Mensch ausgestreckt darin liegen und man zwischen das doppelte Blech warmes Wasser gießen kann, welches, wenn es kalt geworden ist, unten abgezapft werden muß, während oben neues zugegossen wird, wollene Tücher und Bürsten zum Reiben; Decken, Schlafröcke von Frieß, und wollene Mützen zum Einwickeln und Erwärmen; Zuber und Tröge zu Bädern u. s. w. Die übrigen Instrumente, welche etwa noch übrig seyn sollten, kann und muß der Arzt mitbringen ꝛc.

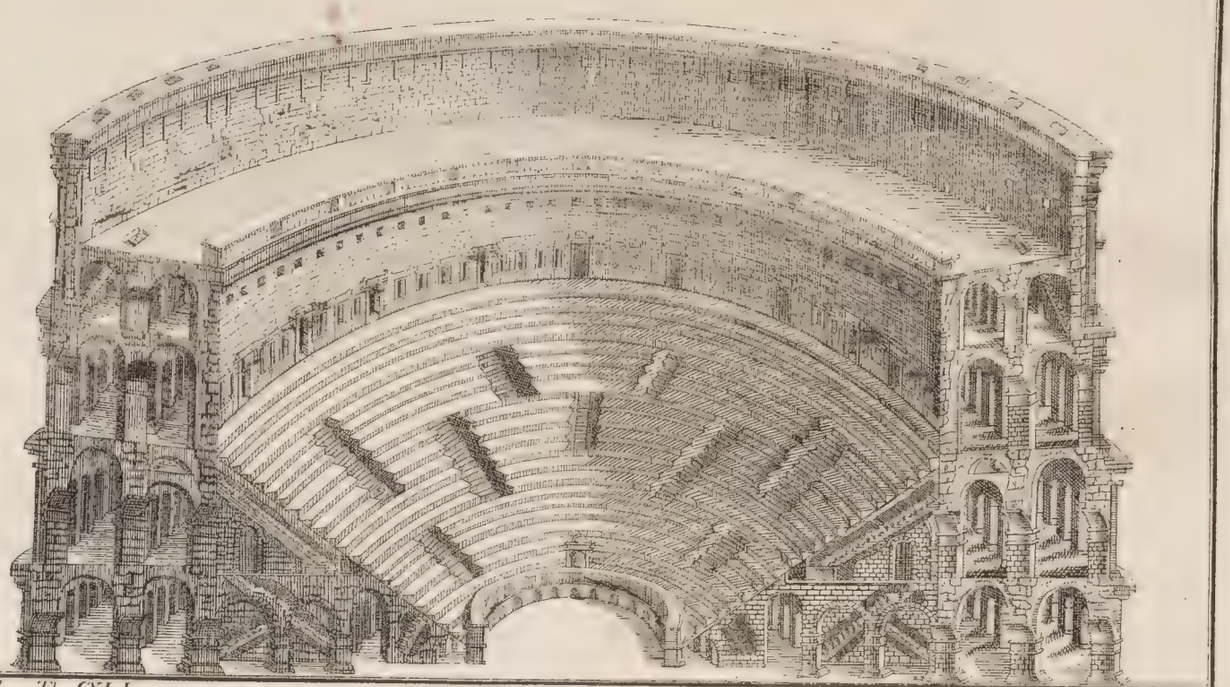
Ende des hundert und ein und vierzigsten Theils.

Nachricht für den Buchbinder.

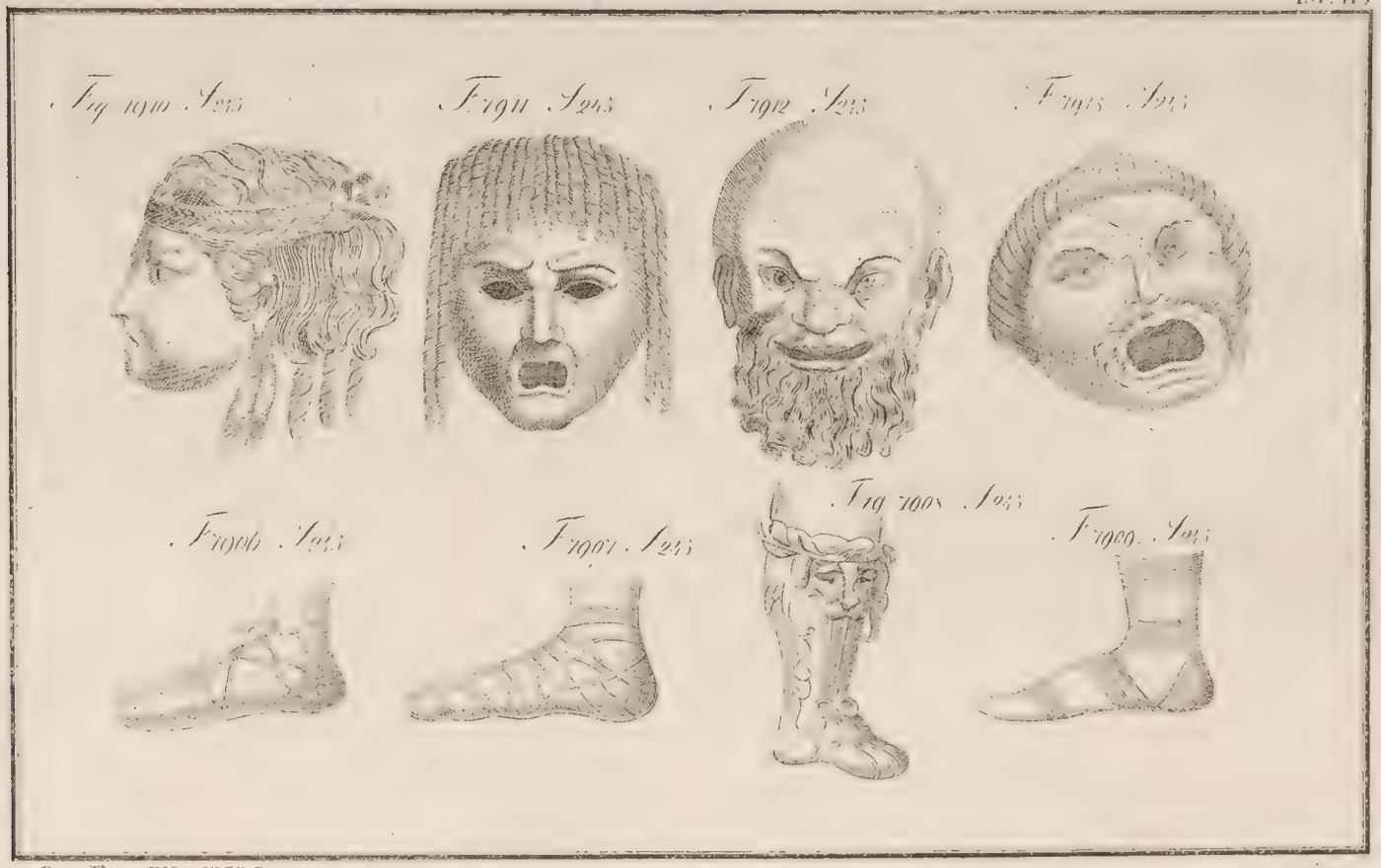
Die Kupfer werden, nach Ordnung der oben auf jeder Platte zur rechten Hand befindlichen Zahlen, hinten an das Buch, an ein Blatt Papier angekleistert, damit sie bequem herausgeschlagen werden können.

Gedruckt bei L. W. Krause, Adlerstraße Nr. 6.

Fig. 1905. 1235

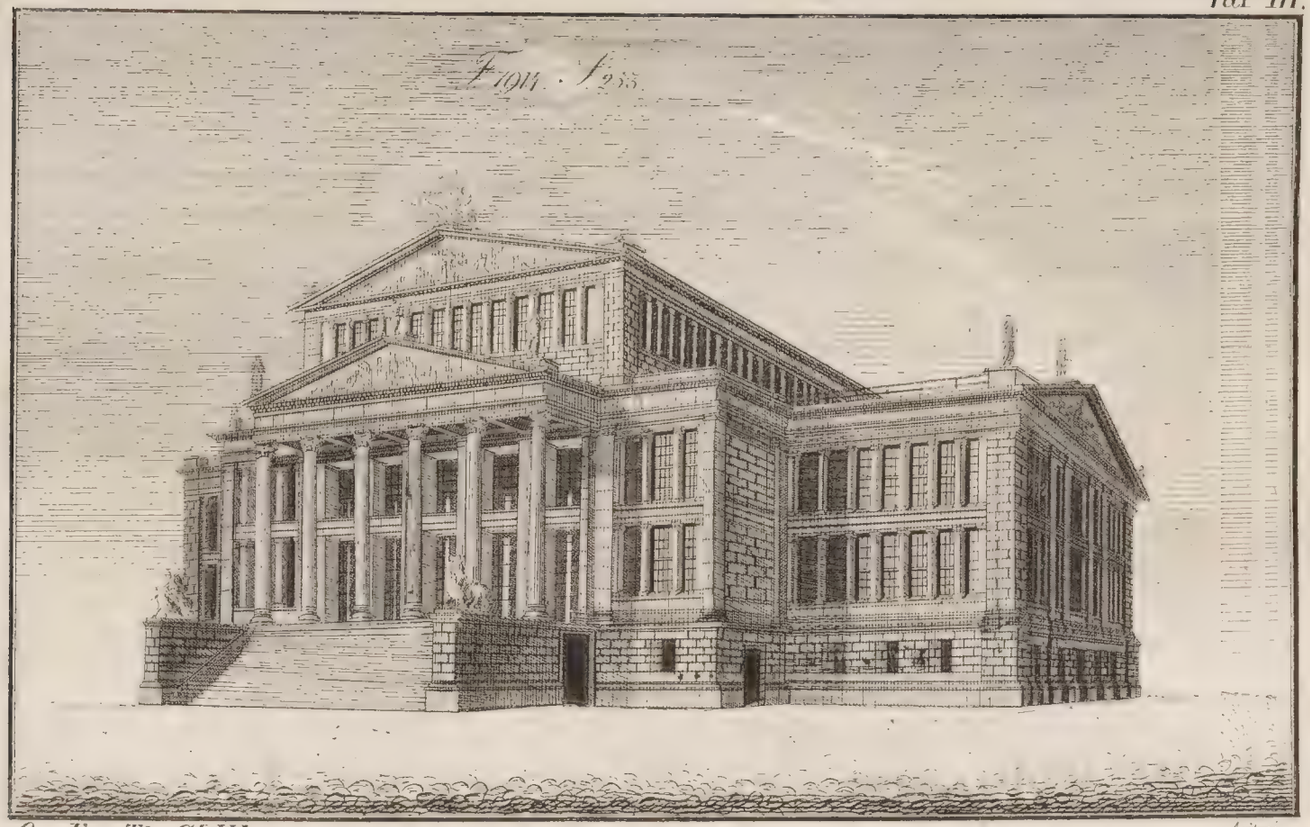


Orc. Enc. Th. CXLI.



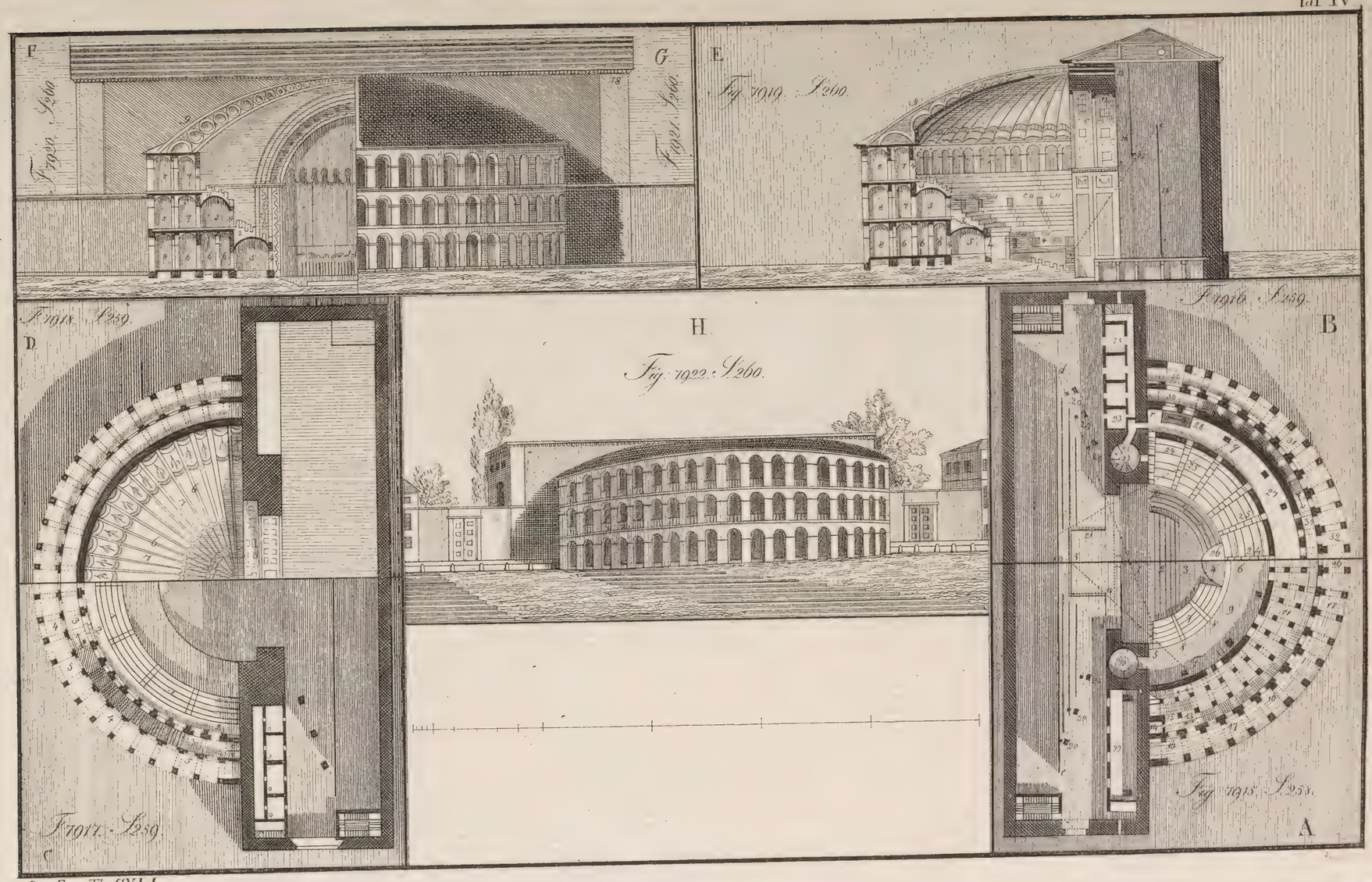
Occ. Enc. Th. CXLI.

Taf. III.



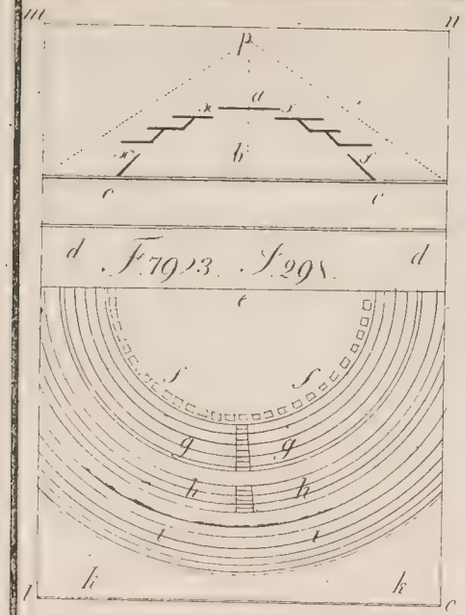
Oec. Enc. Th. CLXI.

Asch sc.

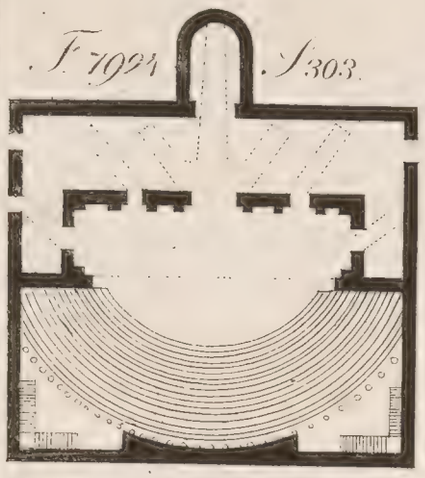


Orc. Enc. Tb. CXLI

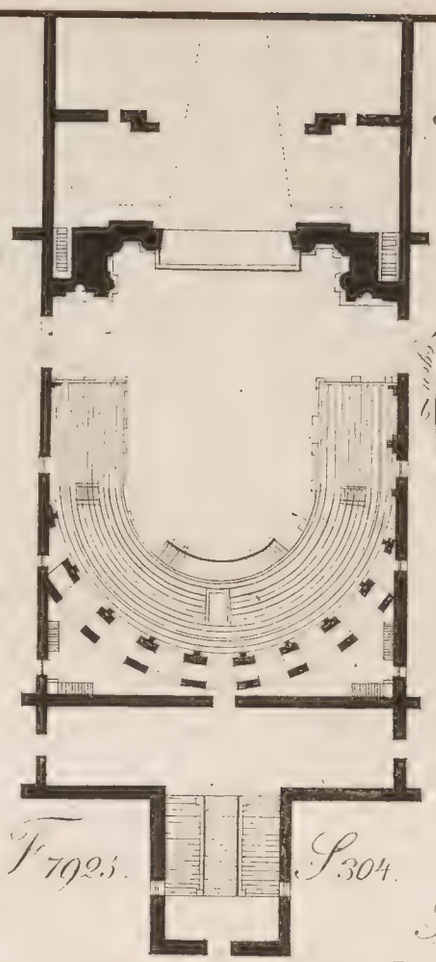
F. 7923. S. 298.



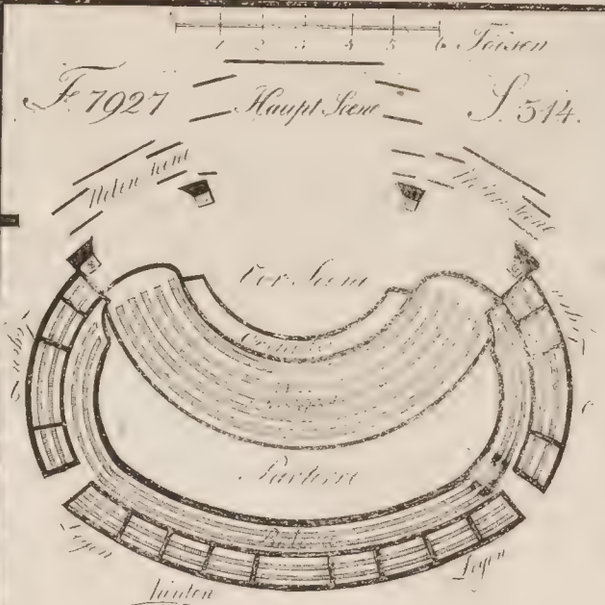
F. 7924. S. 303.



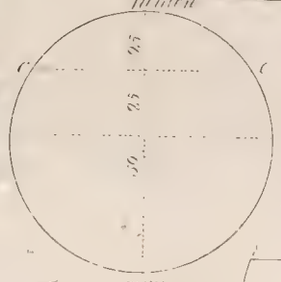
F. 7925. S. 304.



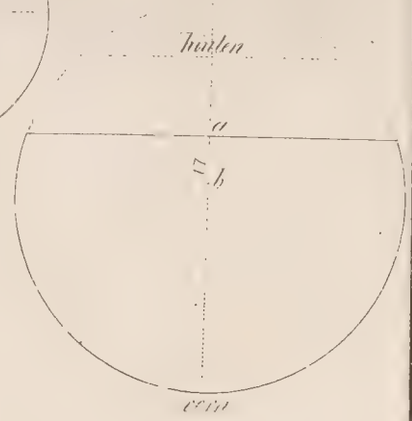
F. 7927. Haupt Scen. S. 314.

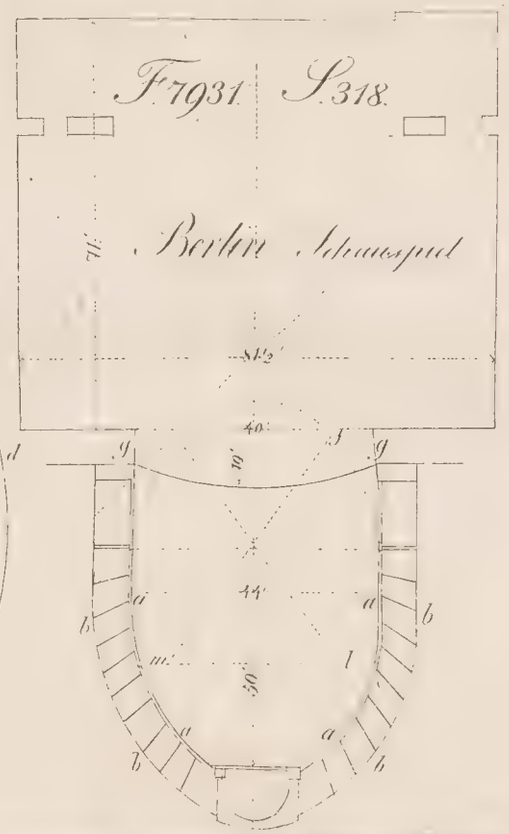


F. 7928. S. 315.

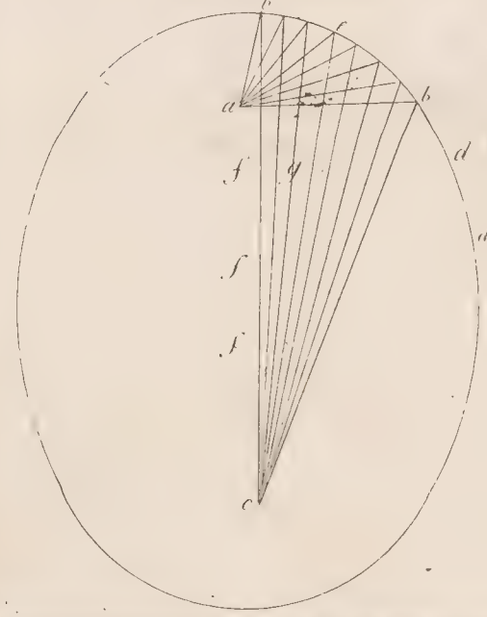


F. 7929. S. 316.

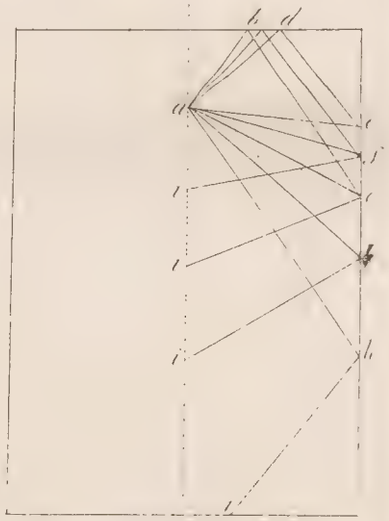




F. 7933. S. 321.



F. 7934. S. 321.



Gr. Enc. Th. CXLI

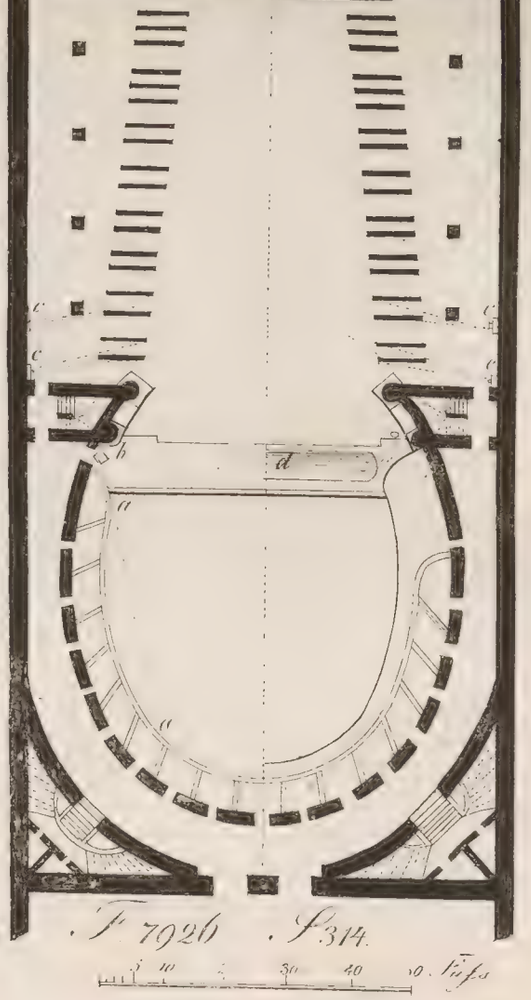


Fig. 7926. S. 314.

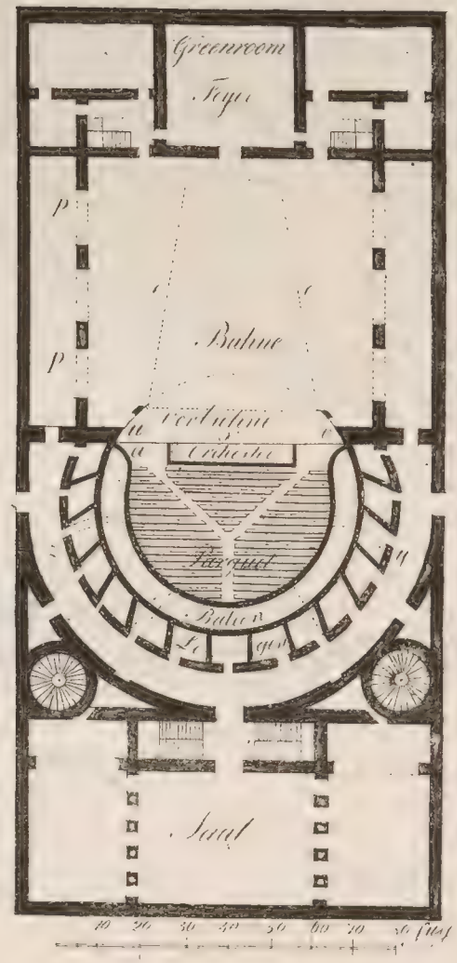


Fig. 7930. S. 316.

Fig. 7935. S. 322.

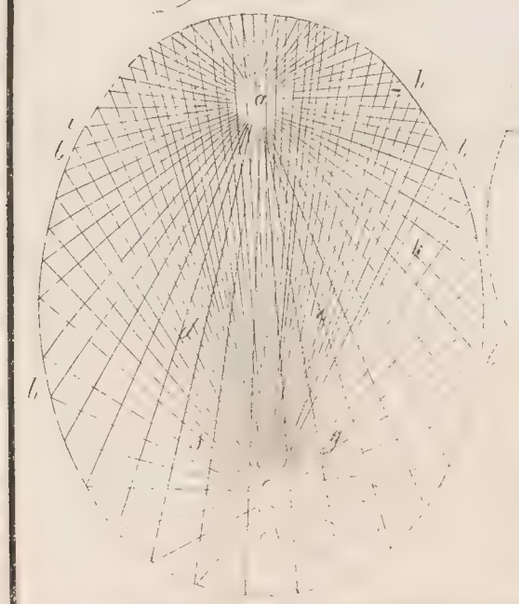


Fig. 7936. S. 326.
Saunders.

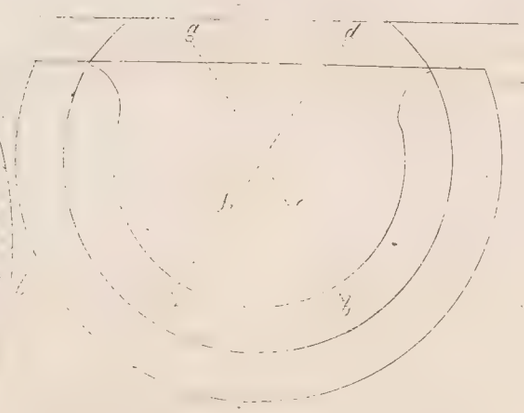
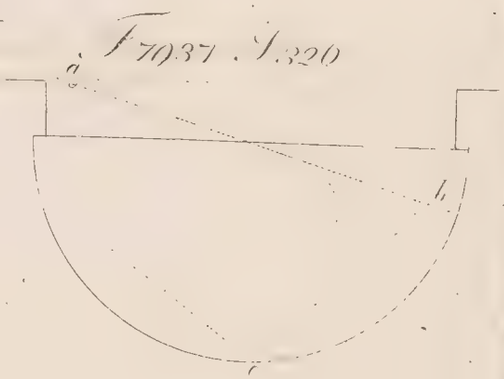
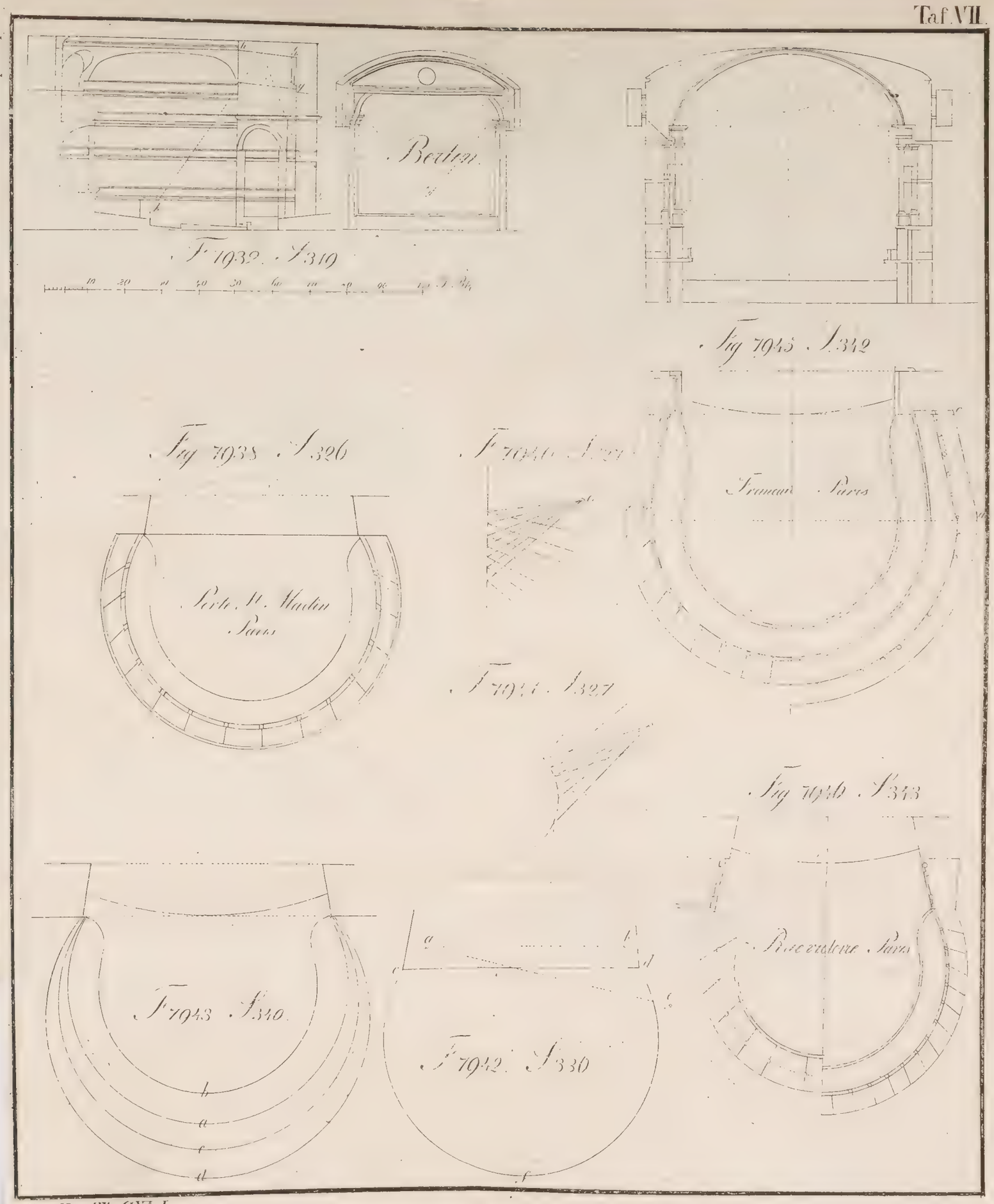


Fig. 7937. S. 326.



Dec. Enc. Th. (XL.)



Geo. Eng. Th. CXLI

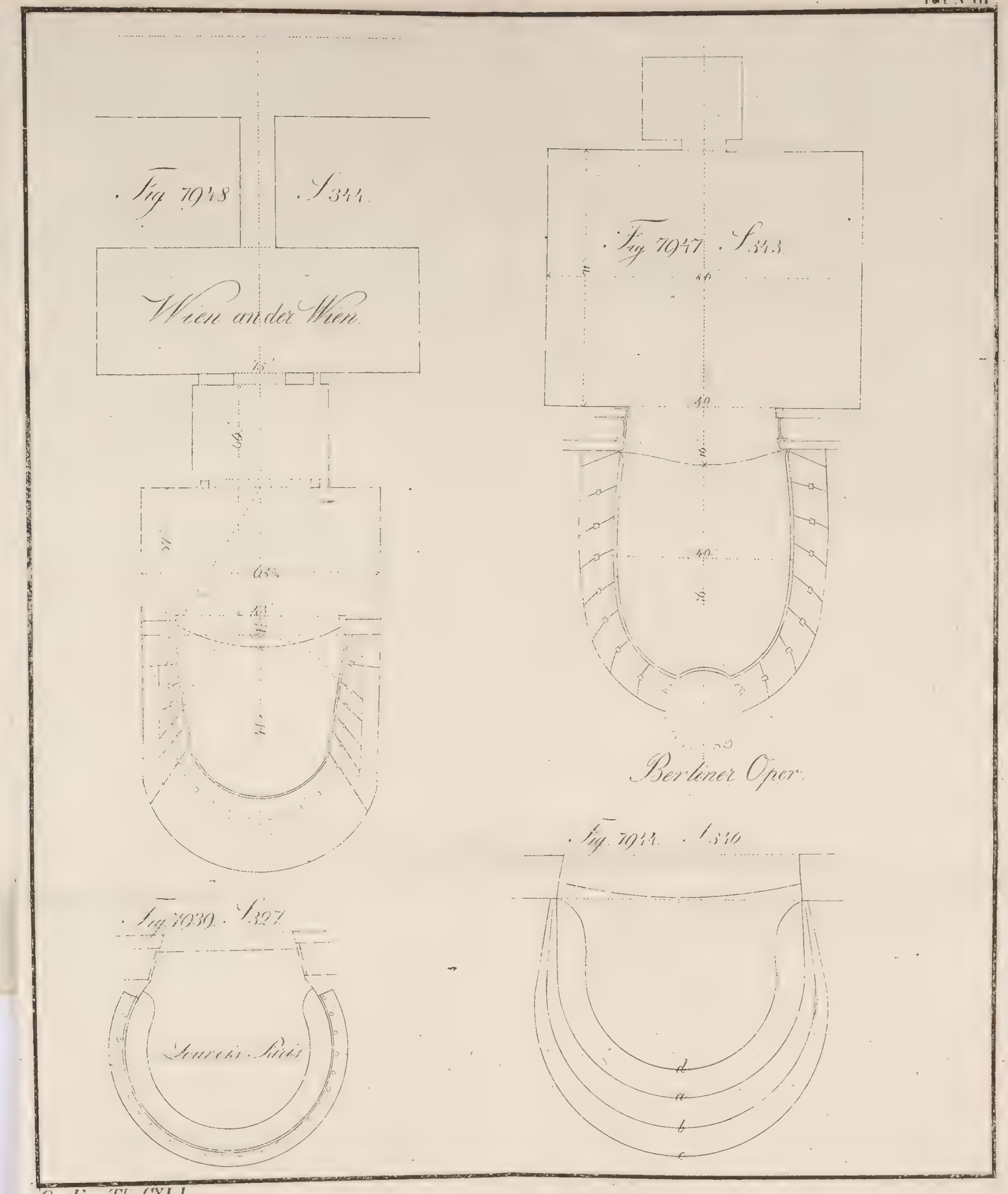


Fig. 7948. S. 344.
Wien an der Wien.
Fig. 7947. S. 343.
Berliner Oper.
Fig. 7939. S. 327.
Louvois Paris
Fig. 7944. S. 346.
d
a
b
c

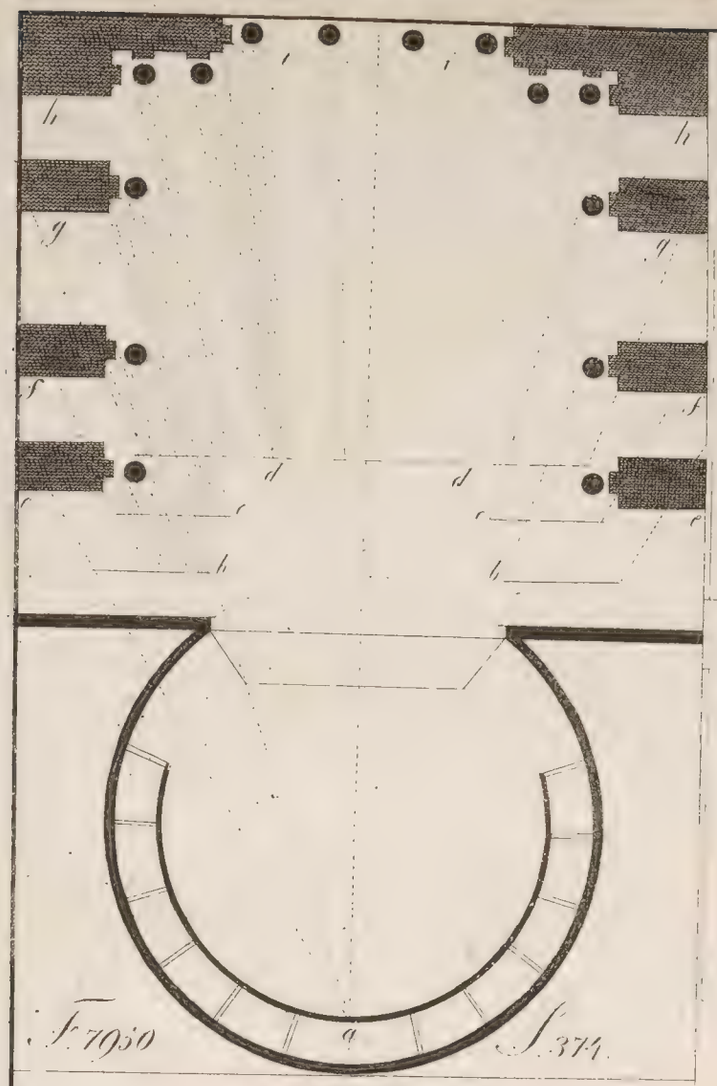


Fig. 7950 a Fig. 374.

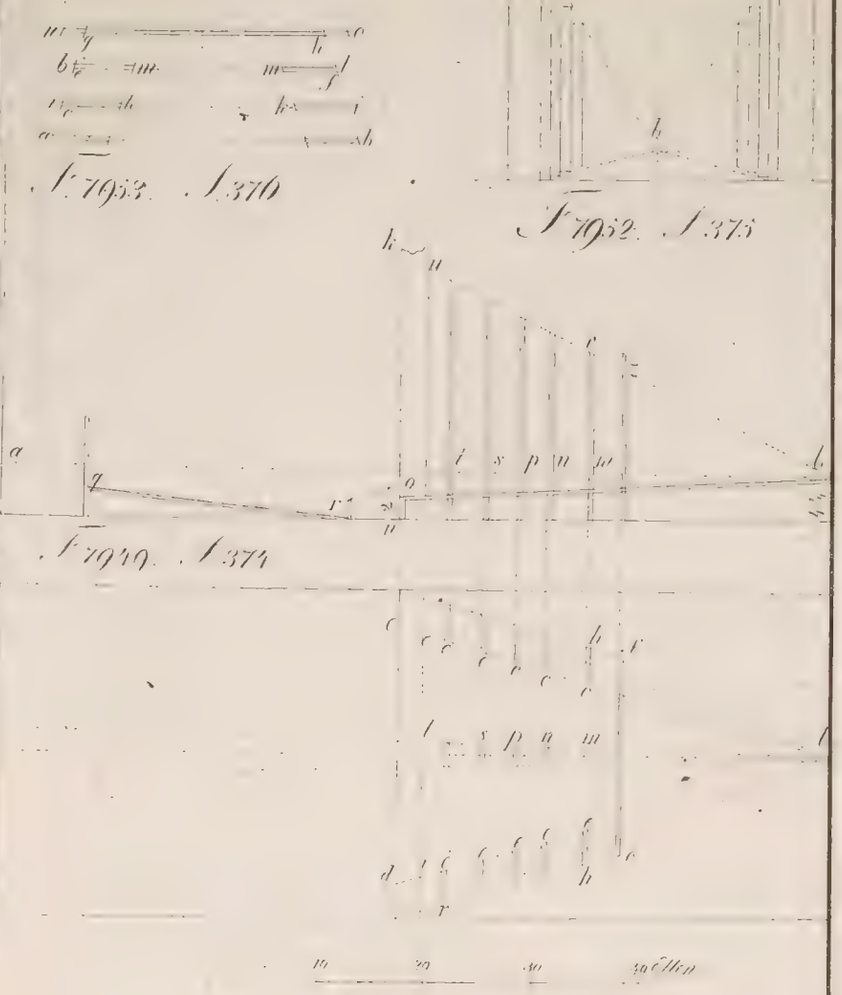


Fig. 7953. Fig. 376

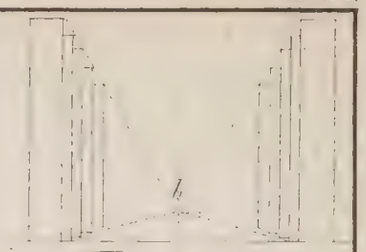


Fig. 7952. Fig. 375

Fig. 7949. Fig. 374

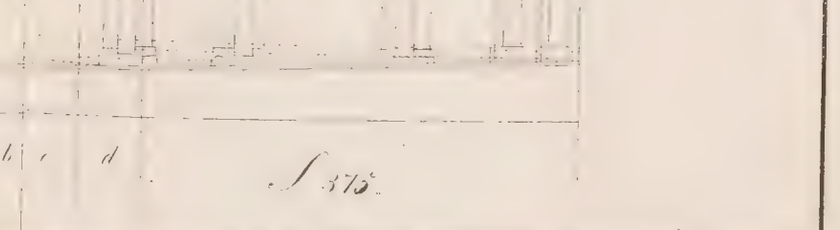
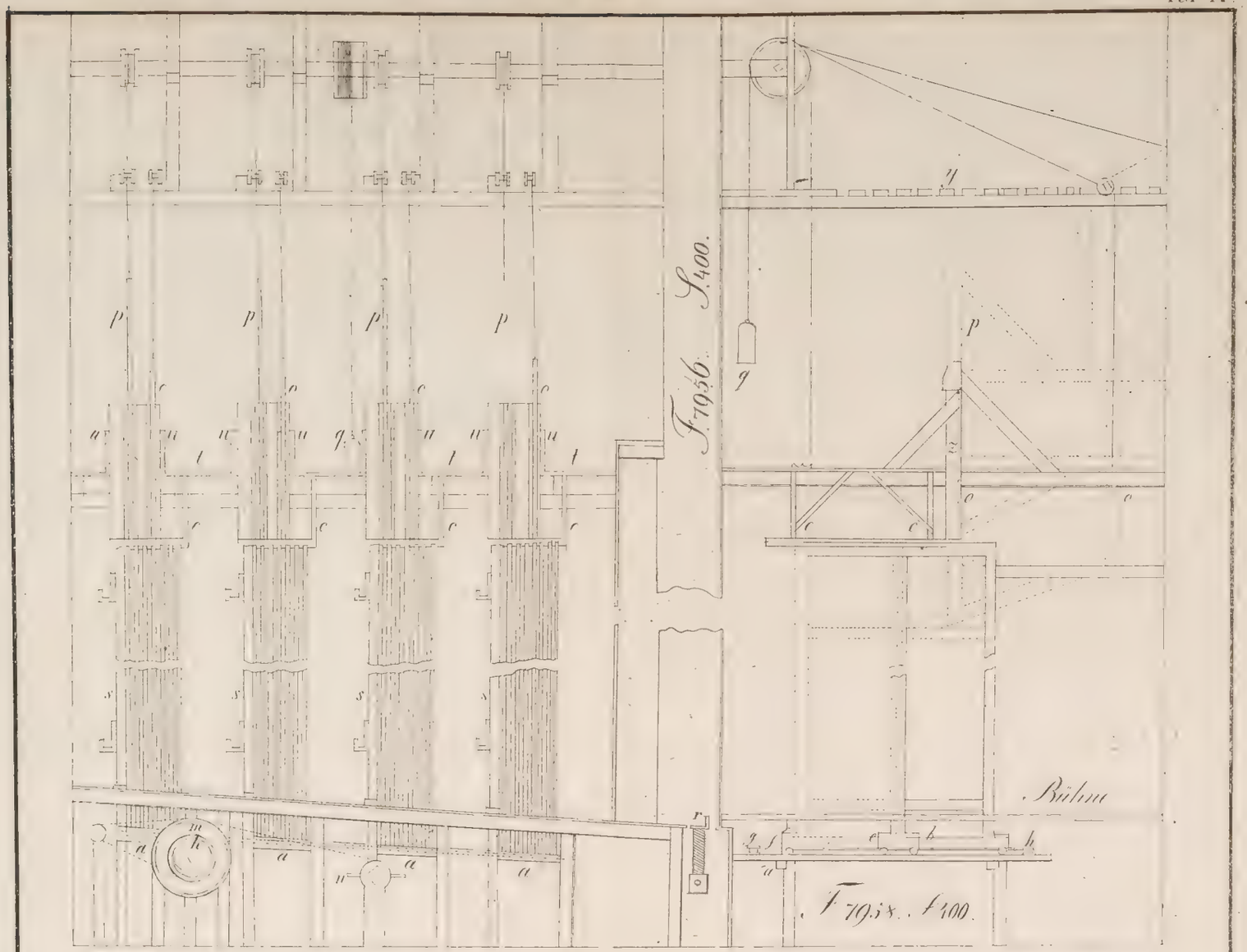
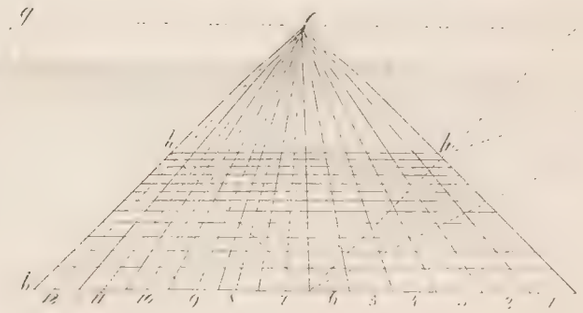


Fig. 7951. b c d Fig. 375.

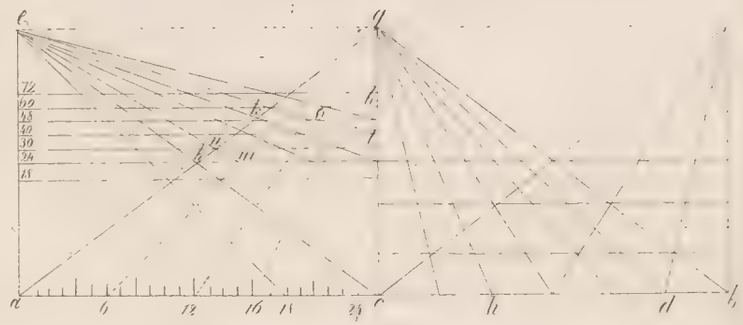
Der Encyclopädie Th. CXLI.



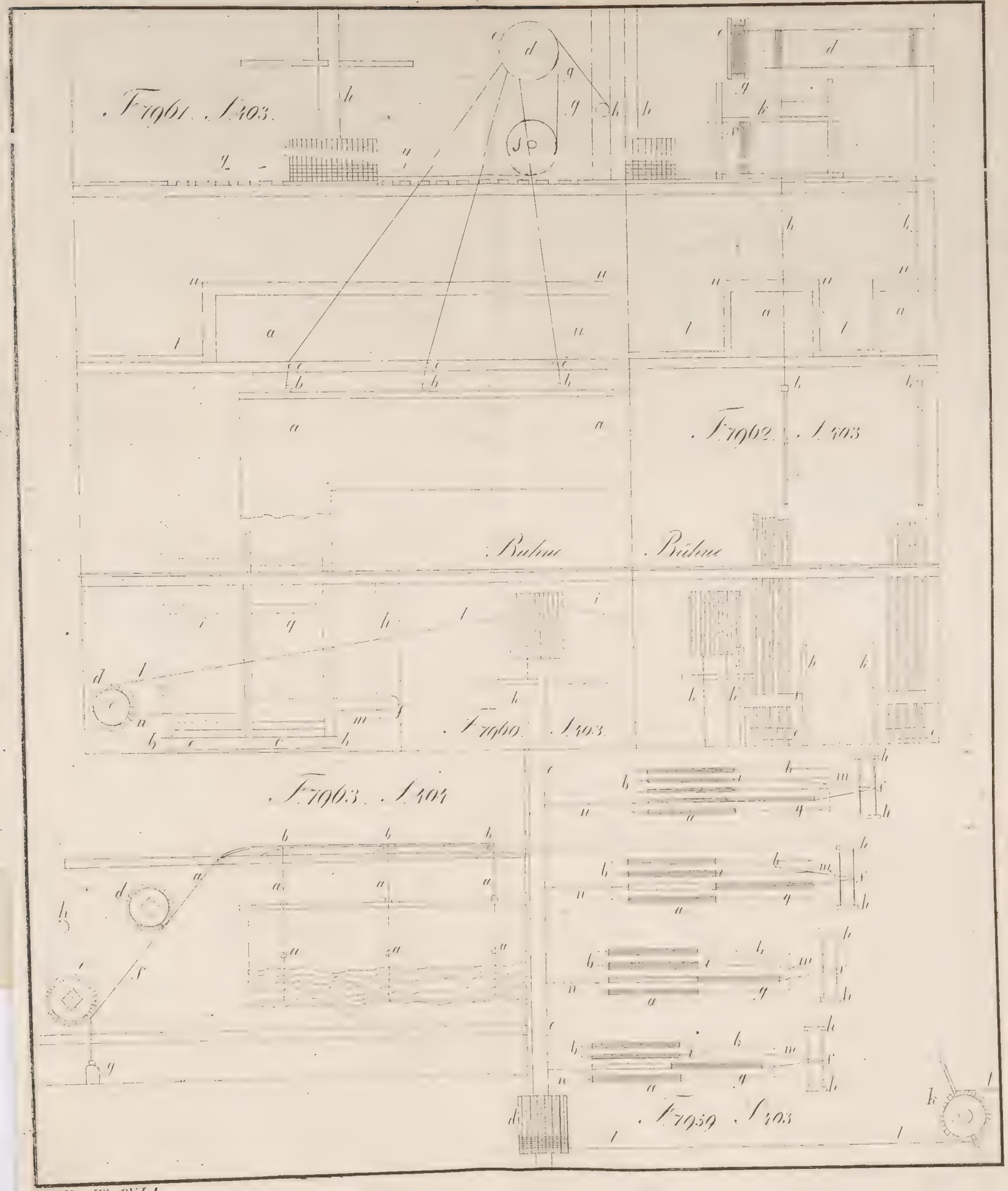
F 7954. L 379



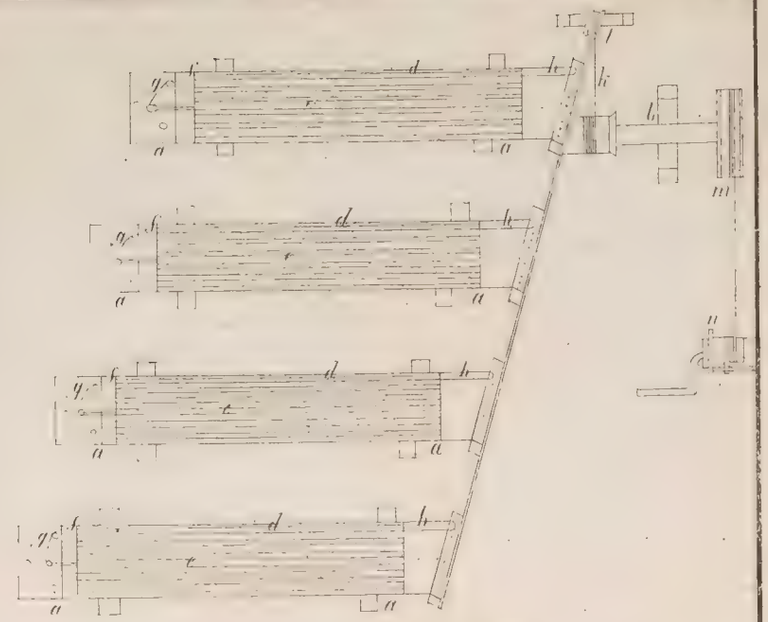
F 7955. L 379.

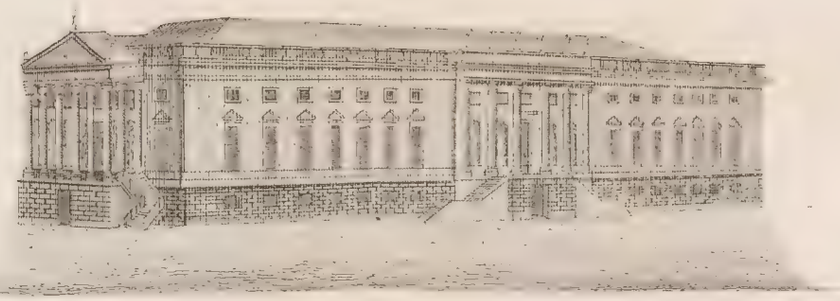


Oec. Enc. Th. CXLI.


F. 7961. S. 403.
F. 7962. S. 403
Bühne
Bühne
F. 7960. S. 403.
F. 7963. S. 404
F. 7959. S. 403

. F 7965 . S 512



. F 7957 . S 400

. F 7964 . S 414